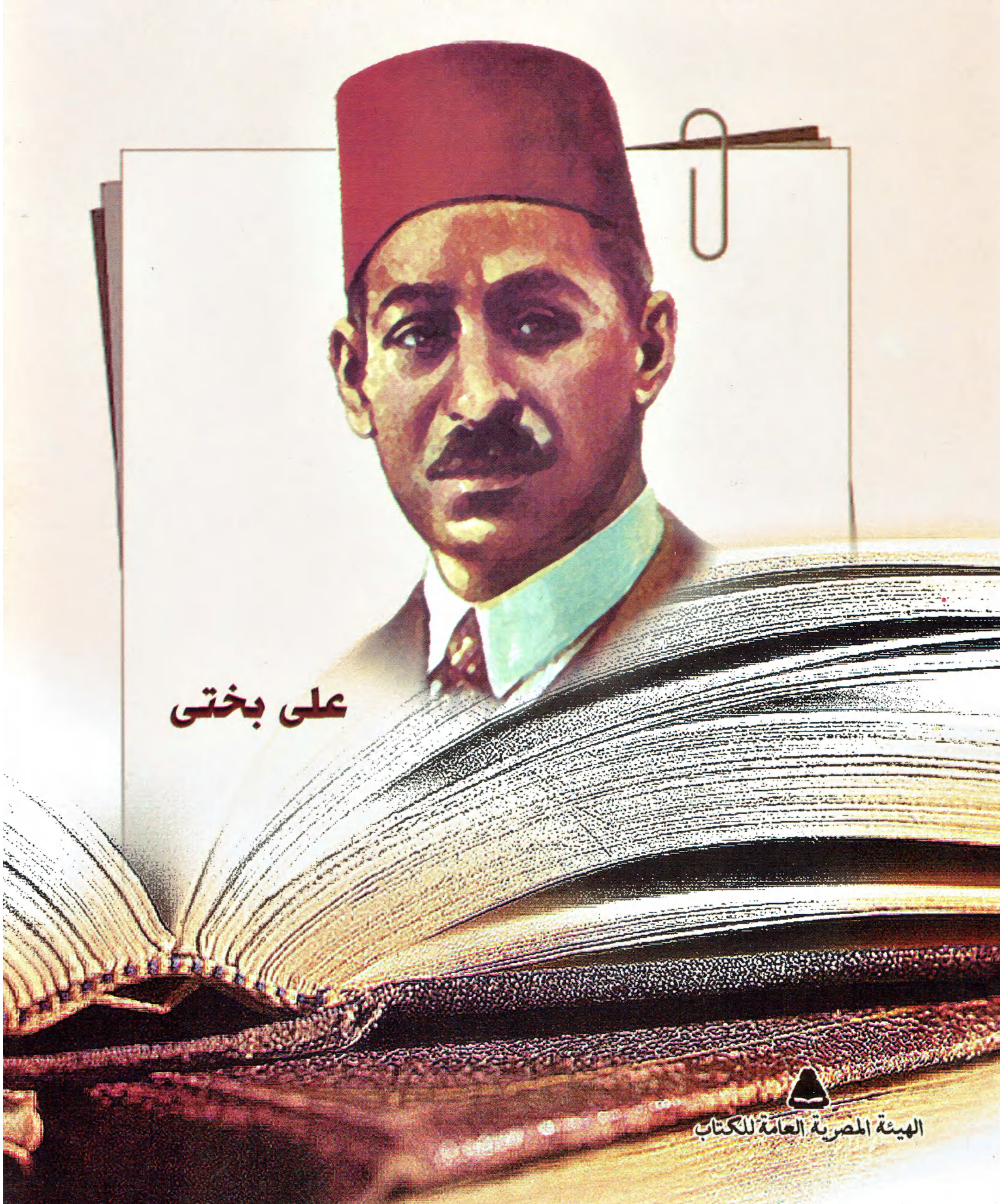
الآراء النقدية عند الرافعى بين النظرية والتطبيق



علی بختی

الهيئة المصرية العامة للكتاب

بختى، على.

الآراء النقدية عند الرافعى بين النظرية والتطبيق/ تأليف: على بختى. ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤.

٢٣٢ص؛ ٢٤ سم.

تدمك ٠ ٩٧٣ ٤٤٨ ٩٧٧ ٩٧٨

١ ـ الأدب العربى ـ تاريخ ونقد.

٢ ـ مصطفى، صادق الرافعى، مصطفى صادق بن عبد الرزاق بن سعيد، ١٨٨١ ـ ١٩٣٧.

أ ـ العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٤٤٦/ ٢٠١٤

I. S. B. N 978 - 977 - 448 -973 - 0

ديوى ٨١٠,٩

الآراء النقدية عند الرافعى
بين النظرية والتطبيق

تأليف

علي بختي



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠١٤

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد

اسم الكتاب : الآراء النقدية عند الرافعى بين النظرية والتطبيق
تأليف : على بختى

الإخراج الفنى : أميرة محسن

الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www.gebo.gov.eg
email:info@gebo.gov.eg

إهــداء

إلى أمى ..

إلى والدى ..

إلى كل أفراد عائلتى .

إلى كلّ قارئٍ محُبّ لأدَب الرّافِعى،

وإلى السّابحِين فى بحْر الكَلمات،

إلى (رُسل ما بعْد الرّسَالاَت!)

إلى الأدَباء والشُعراء،

.. إلى كلّ هَؤلاَء،

أُهدى هذا العمَل.

مقدمة

إن من يقرأ مؤلفات الرافعى الأدبية، يدرك مدى تحكّم هذا الأديب فى أساليب الكتابة، ومدى اتساع أفقه فى عالمها، ولذلك فإن كبار الدارسين الذين تناولوا الأدب العربى الحديث بالدراسة والبحث قد أثنوا على الرافعى، وعدُّوه من أولئك الذين أسهموا فى إثراء الأدب الحديث فى مجالاته المتعددة بما فى ذلك مجال الإبداع الأدبى شعرًا ونثرًا؛ حيث ألّف " حديث القمر " و" رسائل الأحزان" و" السحاب الأحمر "و" أوراق الورد " وله دواوين شعرية ومقالات نقدية، فالقارئ لهذه الأعمال يدرك من خلالها أن الرافعى كاتب وشاعر مرموق.

ولم يقتصر قلم الرافعى على الكتابة فى النقد والشعر وتاريخ الأدب والرسائل الوجدانية فحسب، بل عنى أيضًا بفن القصة ضمن مقالات كان ينشرها فى "الرسالة ". لكن كتاباته النقدية كان لها صدى واسع بين أدباء عصره، فقد كتب عن أهم القضايا التى تشغل النقاد والدارسين، فعندما نقرأ كتابه"وحى القلم" أو كتابه " المعركة بين القديم والجديد (تحت راية القرآن)، نجد جملة من الآراء النقدية التى تطرق إليها فى كتاباته شغلت نقاد عصره ، وما زالت تشغل النقاد فى العصر الحاضر هذه الآراء النقدية نجدها مبثوثة فى تضاعيف مؤلفاته وهى جديرة بالاهتمام.

لقد قرأت هذه الآراء فوجدتها مادة غنية لموضوع بحث وسمته بـ: الآراء النقدية عند الرافعى بين النظرية والتطبيق.

والإشكالية التى سأحاول معالجتها تكمن فى البحث عن مدى مساهمة الرافعى فى ميدان النقد والدراسات الأدبية. وتتفرّع عنها جملة من التساؤلات أهمها:

١ ـ ما اتجاهات رؤية الرافعى النقدية فى ظل الصراع بين القديم والجديد فى الأدب؟

٢ ـ ما أصول ثقافة الرافعى النقدية؟

٣ ـ ما أهم سمات نقده التطبيقى؟

٤ ـ ما مدى تطابق الآراء النظرية لقضايا الأدب والشعر عند الرافعى مع ممارسته التطبيقية؟

٥ ـ ما المقاييس التى وضعها للأدب وما هدفها؟

من خلال هذه التساؤلات أعتقد أن الإطار العام لهذا البحث سيكون لحلّ هذه الإشكالية التى تتعلق بالقضايا النقدية والأدبية التى طرحها الرافعى، ومدى أهميتها فى ميدان النقد الأدبى.

إن جملة الأسباب التى جعلتنى أختار هذا الموضوع تكمن فى جانبين، جانب ذاتى وجانب موضوعى. يتعلق الجانب الذاتى أساسًا بشغفى بأدب الرافعى فى مجالاته المتعددة، أما الجانب الموضوعى فهو السبب الرئيس فى اختيارى لهذا الموضوع، ذلك أن آراء الرافعى النقدية لم تُفرَد لها دراسات كافية تحلل هذه الآراء وتناقشها، ليمكن بعد ذلك الحكم عليها حكمًا موضوعيًا. وما نجده من دراسات لا تفى بالغرض وإن كانت ـ والحق يقال ـ تضيف إلى مكتبتنا العربية شيئًا مهمًا.

أما المناهج التى اعتمدت عليها فى مجال هذه الدراسة فهى: المنهج الوصفى الذى يُعتَمد فى عرض مادة البحث وتقديمها. وكذلك المنهج التحليلى الذى يُعتَمد فى التحليل والمناقشة، إذ سهّل الكثير من العقبات والمشكلات لأجل الوصول إلى الأحكام والنتائج. والمنهج التاريخى الذى تظهر ملامحه فى التمهيد، وأيضا فى الترتيب الزمنى لبعض القضايا. والمنهج النقدى الذى تظهر ظلاله من خلال الأحكام، وبكلمة موجزة فإننى اعتمدت على المنهج التكاملى فى هذه الدراسة.

وقد تمّ إعداد خطّة للبحث للاسترشاد بها فى أطواره ومراحله، وقد قسّمته إلى تمهيد وبابين وخاتمة. فالتمهيد تطرّقت فيه إلى الحياة الثقافية والأدبية فى عصر النهضة،ثم بعد ذلك أوجزت حياة الرافعى وآثاره فى سطور .

أما الباب الأول فقد كان محوره النقد النظرى، أسسه وقضاياه ومناهجه عند الرافعى. وقد تمّ تقسيم هذا الباب إلى أربعة فصول.

تناولت فى الفصل الأول أسس النقد الأدبى عنده، فأفردت لنقد الشعر موضوعًا خاصًا بعد أن عرضت مفهومَه للنقد الأدبى وشروطَه وقواعده ، وكذا مبدأه الذى ينصّ على المعارضة فى النقد. وقد عرضت آراءه فى نقد الشعر بالتطرّق إلى موقفه من نقاد الشعر فى عصره، وإلى ماهية نقد الشعر وشروطه لأتناول بعد ذلك دور ناقد الشعر عنده.

أما بالنسبة للفصل الثانى فقد تمّ التطرّق فيه إلى قضايا أدبية مهمة ، لأبحث من خلالها عن تصوّر الرافعى للأدب والأديب ولقضية الصراع بين القديم والجديد فى الأدب العربى، مُحاولا بذلك توضيح رؤيته حول التجديد الأدبى وموقفه منه، وفى خِضم هذا وجدت نفسى بصدد موقف آخر فى الأدب وقضاياه لا يخلومن أهمية، وهو يكمن فى موضوع اللغة الأدبية وردّه العنيف على الدعاة إلى العاميّة فى الكتابة الأدبية. ثمّ انتقلت بعد ذلك إلى آرائه فى الذوق الأدبى، والجمال فى الأدب، والإلهام والنبوغ، والأسلوب، والبيان.

أما الفصل الثالث فقد خُصّص لقضايا الشعر التى شغلت حيّزًا كبيرًا من آرائه؛ وقد تناولت فيه بعض مفاهيم الشعر وبعض عناصره التى اقتصرت على الخيال، واللفظ والمعنى، والوزن والقافية. بالإضافة إلى قضية أخرى شغلت النقاد القدامى ألا وهى" السرقات الشعرية وتوارد الخواطر" التى قد تطرأ على مستوى عناصر الشعر لا سيّما فى المعنى أوفى الصورة. وفى سبيل توضيح الرؤية أكثر فى مجال الشعر كان لزامًا أن تُفصَل آراؤه المتعلقة بحقيقة الشاعر وموهبته لأنها قد تقرّب أكثر إلى التطبيق النقدى، الذى يُسلَّط فيه الضوء على الشعراء وملكاتهم . ثمّ بعد هذا تمّ عرض آرائه فى الشعر قديما وحديثا وهى

مجرّد وقفات للرافعى سلّط فيها الضوء على بعض الظواهر والخصائص الشعرية فى حقبتين متباينتين . وقد أُتبِعَ هذا بموقفه من التجديد الشعرى للنظر فى مدى إيمانه بالتجديد ومقاييسه فى ذلك.

أما الفصل الرابع فنستطيع أن نقول إنه الإطار العام الذى احتوى آراء الرافعى، ذلك أنه خُصّص لمنهجه ولأسلوبه فى النقد، وقبل ذلك كان لزاما أن نُعرِّجَ على مواقفه من المناهج الحديثة مثل المنهج الديكارتى الذى يعتبر منهجا للاستقصاء والنقد، وكذلك موقفه من المنهج التاريخى ،وبعد هذا عرضنا منهجه البيانى ومنهجه اللغوى اللذين تجليا فى آرائه. ولما كان البحث فى آرائه النقدية من حيث الموضوعية والذاتية فقد وجب التطرّق إلى أسلوبه فى النقد وسماته، لذا أدرجت هذا ضمن موضوع خاصّ تناولت فيه ظاهرة الغموض، وكذا الاتباع والابتداع عند الرافعى.

أما الباب الثانى من هذه الدراسة فقد كان محوره النقد التطبيقى عند الرافعى، وقد أردت من خلال عناصر هذا الباب أن أرى مدى توافق الجانب النظرى مع الجانب التطبيقى. وقد تمّ تقسيم هذا الباب إلى فصلين:

الفصل الأول خُصّص لموضوعات الشعر والموهبة ؛ وذلك بالنظر إلى نقده للشعراء فى تناولهم للأغراض والفنون الشعرية ، وقد تجلّى من وراء نقده لأغراض الشعر وفنونه دور الموهبة الشعرية فى قرائح الشعراء ، فكان بحثه عن الموهبة الشعرية يأخذ شكلاً تطبيقيًا بسيطًا لكنه مهمّ فى الوقت ذاته؛ وقد تناول فيه أدوات الموهبة ومظاهرها عند" أحمد شوقى" و"حافظ إبراهيم" ، لذا أدرجت هذه العناصر فى هذا الفصل . وفى هذا الإطار تمّ التطرّق كذلك إلى الموهبة الفلسفية لدى" على محمود طه"

أما الفصل الثانى فقد خُصّص للبناء الفنى للشعر ، تناولت تطبيقاته على الشعر القديم، واقتصر ذلك على شعر امرئ القيس وشعر طرفة بن العبد، وشعر زهير بن أبى سُلمى . كما تناولت تطبيقاته على الشعر الحديث، واقتصر ذلك على شعر إسماعيل صبرى وحافظ إبراهيم وأحمد شوقى وعلى محمود طه

وعباس محمود العقاد وقد ركّزت على منتقيات الرافعى من الشعر فى آرائه التطبيقية لأنها تعبّر عن حسٍ نقدىّ ذوقىّ.

وينبغى أن نشير إلى أنه تمّ إقصاء آرائه التى تخُصّ بعض المؤلفات ، مثل كتاب "المتنبى " لمحمود محمد شاكر، وكتاب "أمير الشعر فى العصر القديم" لمحمد صالح سمك ، وكتاب "محمد" لتوفيق الحكيم ، وترجمة حافظ إبراهيم لـ " البؤساء" ، وكتاب "سرّ النجاح" ليعقوب صروّف . والسبب فى عدم إدراجها ضمن آرائه التطبيقية يعود إلى أن هذه الآراء أقرب إلى التقاريظ منها إلى النقد، حيث اعتمد فيها على الإشادة والإطراء دون تحليل لمضامين هذه الكتب أو نقدها.

وكانت وسيلتى فى هذا البحث مجموعةٌ من المصادر والمراجع تمّ انتقاؤها على أساس علاقتها المباشرة أوغير المباشرة بموضوعه، لكننى واجهت فى سبيل الحصول على بعضٍ منها الكثير من الصّعاب.

ولم تقف الصّعاب فى طريقى عند هذا الحدّ، بل وجدتُنى فى الكثير من الأحيان أتريّث فى بسط آراء الرافعى وتفسيرها أو الحكم عليها، وذلك لغموضها حينًا واستغلاقها حينًا آخر ، مما شكّل لى عقبة ثانية؛ لكنها لم تثننى عمّا عزمت عليه فى محاولة دراسة الآراء النقدية عنده.

ويقينى الذى لا يخالجه شكّ أن هذا البحث لم يستوف آراء الرافعى حقَّها من الدراسة . ولست أدّعى فيه بحثًا بريئًا من الأخطاء أوالنقائص ، وكلّ ما أتمناه هوأن يكون هذا العمل حافزًا لغيرى لتدارك خطئه وإتمام نقصه.

ولا يفوتنى فى هذه العجالة أن أتقدّم بجزيل الشكر والامتنان إلى الكريم المنَّان، الذى يرجع إليه ـ سبحانه وتعالى ـ كل الفضل، كما لا يفوتنى أن أتقدم إلى كل من ساعدنى من قريب أو من بعيد فى سبيل تذليل عقبات هذا البحث، وخصوصًا الأستاذ الدكتور عمّار بن زايد ، الذى كان عونا لى بتوجيهاته ونصائحه وإرشاداته.

والله ولىّ التوفيق

تمهيـــد

الرافعى بيئته وحياته وآثاره

١ ـ الحياة الثقافية والأدبية فى عصرالنهضة:

لمّا تسلّم " محمد على" مقاليد الحكم تنبّه إلى الوهن الذى تعرفه البلاد فى شتّى المجالات لا سيّما المجال العسكرى، مما جعله ينفتح على الحضارة الغربية الجديدة، وذلك فى نطاق سعيه لتحديث مصر وجعلها دولة عصريّة ذات جيش قوى، فأوفد بعثات علميّة إلى أوربا متجهة أنظاره إلى إيطاليا أوّل الأمر(١) ثمّ إلى فرنسا وبريطانيا. واستقدم الخبراء والمدرسين وأنشأ المدارس والمعاهد المختلفة، التى حاول أن يدخل فيها نظُم التعليم الأوربية، كما أنّه شجّع حركة الترجمة وأنشأ مطبعة بولاق. وقد رمى بهذه الجهود قبل كل شىء إلى تعزيز قواه العسكرية وما يلحق بها من إصلاح الحالة الاجتماعية والاقتصادية.

أما فى فترة حكم " عبّاس" فقد عرفت مصر تقهقرا كبيرا لا سيّما فى المجال التعليمى، إذ أغلق المؤسسات التى كانت باقية من عهد جدّه "محمد على"، وأغلق المدارس واستدعى الذين أوفدوا إلى الخارج فى بعثات علمية،كما أنّه أوقف حركة الترجمة وأمر بتوقيف صحيفة "الوقائع" المصريّة، مما أثّر على الحياة الفكرية والأدبية.

وإذا انتقلنا إلى فترة حكم "إسماعيل" نجد أن مظاهر هذه الحياة قد تغيّرت عمّا كانت عليه، فقد عادت فيها المظاهر المادية للحضارة الأوربية بصورة أكبر ممّا عرفته فى فترة "محمد على"

---

(١) كانت البعثة الأولى إلى إيطاليا فى سنة ١٨١٣م.

وامتدّ هذا التطور إلى الناحية الفكرية والثقافية والأدبية فى ظلّ حكمه، وقد ظهر الطابع التعليمى كأوضح مظهر تميّزت به الحياة الثقافية فى الفترة الأولى من حكمه، وكان من أبرز من أسهم فى هذه النهضة: رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك.

وامتدّت بعد ذلك النهضة التعليمية إلى ميدان العلوم النظرية بعد ما كانت مقتصرة على العلوم العملية كالطبّ وغيره، فظهرت مدرسة الإدارة لتدريس القانون، وضمّت إليها مدرسة الألسن، التى أعيد فتحها من جديد، وقد كان لمدرسة الإدارة الفضل الكبير فى تخريج عدد كبير من الزعماء البارزين فى تاريخ مصر الحديث.

وأسهم رفاعة الطهطاوى فى فتح مدرستين ثانويتين للبنات . كما حاول على مبارك تغيير الدراسة فى الأزهر عن طريق تعديل مناهجه وإدخال بعض العلوم الحديثة عليه، لكنه جُوبه بالرفض المطلق من أئمة الأزهر وعلمائه، فأنشأ دار العلوم التى استطاعت أن تمثل أوّل محاولة للتوفيق بين العلوم التقليدية التى كانت تدرّس فى الأزهر وبين العلوم الحديثة .

وفى هذه المرحلة اتجهت جهود مجموعة من المثقفين من أبناء المماليك والأتراك إلى الميدان الثقافى، فصرفوا طاقاتهم إلى تشجيع بعث التراث العربى القديم، وقد تبلورت هذه المحاولات فى جمعية المعارف التى أنشأها جماعة من المثقفين تحت رعاية توفيق ولى العهد آنذاك، وبإشراف محمد عارف "باشا" وقامت هذه الجمعية بطبع عدد من أمّهات الكتب العربيّة.

وفى أواخر عهد إسماعيل صارت المطالبة بالتغيير صريحة، نتيجة اليقظة التى عرفتها القوى الشعبية التى كان سببها التدخّل الأوربى المباشر فى شؤون البلاد، بالإضافة أيضا إلى قدوم عدد من المثقفين إلى مصر ومن أبرزهم جمال الدّين الأفغانى من جهة والمهاجرين اللبنانيين والسوريين من جهة أخرى.

ولم يتأثّر الأدب فى هذه الفترة تأثرًا كبيرًا بمظاهر النشاط التى ظهرت فى عصر "إسماعيل" وذلك لأن النهضة التعليمية، التى سادت فى عصره لم تتجه

اتجاها كبيرا إلى النواحى الأدبية . ولم تتصل الصحافة بالأدب فى هذه الفترة من حكم إسماعيل؛ لأنها كانت صحافة رسمية لا تتصل بحاجات قرائها بقدر ما تتصل بحاجات الحاكم وإزجاء المديح له، وقد شذّت عن هذه الصحف صحيفة "روضة المدارس" التى كان يشرف عليها رفاعة الطهطاوى،وكانت توزع مجانا على طلبة المدارس، وهى تهتم أساسًا بتعليمهم وتوجيههم، كما ساعدت بعضهم على نشر بواكير إنتاجهم الأدبى.

بيد أن هذا النشاط التعليمى فى هذه الفترة ساعد على تخلّص الشعر من التعقيد والصناعة والألغاز، فبدأت أغراض الشعر التقليدية تظهر من جديد، كما بدأ بعض الشعراء يتصلون اتصالا حفيفًا بالتراث الشعرى القديم، وكان منهم من يتخذه حرفة ووسيلة للكسب، وهؤلاء لم يحققوا تطورًا كبيرًا فى هذا المجال، ومن أبرزهم صفوت الساعاتى وعلى الليثى وعلى أبو النصر...إلخ. وهناك فئة أخرى من الشعراء من أبناء الشراكسة والأتراك، وهؤلاء اتجهوا إلى الميدان الأدبى لتحقيق طموحات أخرى فلم يتخذوا الشعر وسيلة للكسب. وقد تمكن هؤلاء من الاتصال بالشعر العربى فى مصادره الأصلية، وهم يمثلون الاتجاه الكلاسيكى فى الشعر العربى، وأبرزهم محمود سامى البارودى باعث الشعر الحديث، وإسماعيل صبرى وعائشة التيمورية...إلخ.

وبالنسبة للنثر فإنّ المهاجرين الشوام نشروا بعض الفنون الأدبية واتجهت أغلبها نحو المسرح والرواية، بيد أن هذه الأخيرة لم تتأصّل بعد فى الأدب العربى آنذاك وكان أغلبها مترجمًا، وقد تأثّر بهؤلاء المهاجرين بعض المصريين الذين جعلوا المسرح للوعظ والإرشاد والتعليم، وهو ما يتجلى فى مسرحيات " عبد الله النديم" .كما أثّرت النزعة التعليمية فى قصص بعضهم مثلما نجده فى قصص على مبارك التى استغل فيها الشكل القصصى لتعليم تلاميذه وتثقيفهم.

أمّا فى الأساليب اللغوية فقد كانت بداياتها ساذجة ظهرت فى ثلاثة مستويات للغة واضحة ولأسلوب التعبير، تتمثّل جميعًا عند الكاتب عبد الله النديم الذى نجد عنده الأسلوب الأدبى الخالص المثقل بالبديع، وأسلوبه السهل الذى استخدمه فى مقالاته التى توجّه بها إلى مثقفى عصره، وأسلوبه الذى اتجه إلى

العامية فى مقالاته الموجهة إلى عامّة القرّاء، وخاصّة مجلّته " التنكيت والتبكيت " التى رصد فيها العيوب الاجتماعية، غير أنّ الأسلوبين الأخيرين لم يكن يُنظر إليهما على اعتبارهما وسيلة للتعبير الأدبى[1].

أمّا بعد فشل الثورة العرابية وخضوع البلاد للاحتلال الإنجليزى بدأ يتشكّل الصّراع بين اتجاهين أحدهما يدعو للتمسّك بالتراث العربى القديم، وتعدّه نقطة انطلاق لأى إصلاح، وكان ممثلا فى دعوة الشيخ محمد عبده الذى ركّز جهوده على إصلاح الدّين والعودة به إلى صفائه الأوّل، وإلى إصلاح الكتابة والعودة بها إلى الأساليب الحيّة المنطلقة. والآخر يدعو للتطلّع إلى الحضارة الغربية بكل مقوّماتها دون النظر لطبيعة الواقع وظروف البلاد، وكان هؤلاء متأثّرين بالظروف السياسية من استبداد الخديو التركى والباشوات ومن احتلالٍ إنجليزى، وكذا كانوا متأثّرين بتفوّق الحضارة الغربية، وكانت دعوة هؤلاء للإصلاح غير نابعة من التطوّر الطبيعى.

ولئن كانت دعوة محمد عبده قد ساعدت فيما يتّصل بالناحية الأدبية على تطوير أساليب الكتابة، فإنّها لم تغيّر شيئا من مضمون الأدب، ولم تساعد على خلق أشكال جديدة، بيد أنّها وجدت صداها فى ميدان الشعر، الذى أخذ فى هذه الفترة يعيش فترة ازدهار ترتكز فى جوهرها على بعث التراث العربى وتقليده.

أمّا الفنون الجديدة فى الأدب فكانت محصورة فى نطاق المهاجرين الشوام الذين سيطروا على الصحف والمجلات وأسهموا فى تقديم الثقافة الأوربية، وكان اندفاعهم فى بعض الأحيان متطرّفا، وحاول هؤلاء تقديم العلوم والأفكار الغربية، واستمروا فى تقديم أشكال فنية غربية مثل المسرحية، وتحمّسوا لتقديم الرواية، ولكنهم اتخذوها كوسيلة لتقديم أفكار الحضارة الغربية، وكان غرضها تعليميًا، كما اتخذها بعضهم وسيلة للرواج الصحفى.

---

(١) وهو ما يراه الرافعى فى "اللغة الأدبية"، إذ يعتبر أن هذا مظهر من مظاهر الدعوة إلى العامية وإحلالها محل العربية الفصحى، انظر الباب الأول.

وفى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ظهرت القوى الوطنية من جديد وعادت المشكلة السياسية لتظهر من جديد، فأصبحت المشكلة الأولى التى شغلت المفكرين، وازداد الشعور الوطنى ترسّخًا، وكان هذا ممثلا فى قوى الجماهير الشعبية التى قامت بالثورة العرابية، وهذه القوى ممثلة فى الطلبة وصغار الموظفين والفلاحين والعمال، وكانت كراهية هؤلاء منصبّة بالدرجة الأولى على الاحتلال . وقد تكتّلت هذه القوى حول مصطفى كامل لدعوته إلى التحرّر السياسى والإصلاح الداخلى للبلاد، مما تبلور عن دعوته فى هذا الاتجاه " الحزب الوطنى . كما تشكّلت قوى وطنية أخرى من الإقطاعيين المصريين والمتمصّرين وكبار المثقفين، الذين ينتمون إلى هذه الطبقة، ليتبلور هذا الاتجاه الثانى فى " حزب الأمة ".

وفى هذه الفترة انعكس هذا التباين على الحياة الفكرية والأدبية، وكان أنصار فكرة بعث التراث العربى هم الكثرة، فظلّ الأدب يدور فى إطار كلاسيكى، مع محاولة استغلال هذا الإطار للتعبير عن أفكار عصريّة، وليس غريبا أن يزدهر الشعر الكلاسيكى ازدهارًا كبيرًا فى هذه المرحلة ؛ لأنه استخدم كدعاية سياسية للأحزاب والقوى المتصارعة . أما الرواية، فقد ظلّت تدور فى هذه الفترة فى نفس الدائرة التى اختطها المهاجرون السّوريون،من تقليد للرواية الغربية مع وجود بعض المظاهر التى تمهّد للنهضة الروائية فيما بعد.

أمّا فى فترة ما بين الحربين فقد انتقلت الرغبة فى الإصلاح والتجديد والثورة إلى ميدان الأدب بشكل واضح،بعد أن كانت هذه المحاولات مركّزة فى ميدانى السياسة والإصلاح الاجتماعى، كما أن التأثر بالأدب الغربى لم يعد محصورا فى دائرة المهاجرين السّوريين، ولكنه انتقل إلى الأدباء المصريين والمتمصّرين، ولذلك فقد عرف الأدب فى هذه الفترة تيارات اتّجهت أساسا إلى:

١ ـ التمسّك بالتراث العربى القديم، وقد زعموا أنّ أكبر من مثّل هذا التيار وتعصّب له هو مصطفى صادق الرافعى .

٢ ـ محاولة الارتباط بالواقع من ناحية والتأثّر الجاد بالثقافة الأوربية من ناحية أخرى، وهو ما يمثله موقف عبّاس محمود العقاد وشكرى والمازنى وغيرهم.

٣ ـ التطرف فى الاتجاه للغرب وأبرز من يمثله هو سلامة موسى وأنصاره.

وبين هذه الاتجاهات تطوّر النقد الأدبى، فقد كان لاتساع المجال لحريّة القول والكتابة أثر بليغ فى نشوء الروح النقدية العصرية، فوثب النقد وثبة عظيمة وراح يجرى أحيانًا على مقاييس عقلية وفلسفية، ويعتمد المنطق والموازنة فى البحث، ويذكر التعليل فى كل ذلك، وقد أدت بعض العوامل الأخرى إلى ذيوع آراء كثيرة فى قضايا الأدب والشعر، وهذا نتيجة تجدد مظاهر الحياة فى البيئة العربية، وكذا نتيجة نشاط الحركة الأدبية ونزعة التحرر التى تراودها ولما كانت الحياة الأدبية فى هذه الفترة أكثر خصوبة وتنوعًا، كان من الطبيعى أن تأتى الحركة النقدية بهذا الخصب والنماء.

٢ ـ الرافعى، حياته وآثاره:

هو مصطفى صادق بن عبد الرزّاق بن سعيد بن أحمد بن عبد القادر الرّافعى، قيل إنّ نسبه يتّصل بعمر بن عبد الله بن عمر بن الخطاب أمير المؤمنين رضي الله عنه[١].

وأصل عائلة الرافعى من طرابلس الشّام، وكان أوّل من وفد إلى مصر من أسرته هو الشيخ محمد طاهر الرافعى (أخو عبد القادر الرافعى)، وذلك فى أوائل القرن التاسع عشر الميلادى ومنتصف القرن الثالث عشر الهجرى، وتحديدا سنة (١٢٤٣هـ ـ ١٨٢٧ م)، ثم تبعه آخرون من أسرته[٢] توافدوا إلى مصر وتولّوا القضاء فيها على مذهب أبى حنيفة .

وفى شهر يناير من سنة ١٨٨٠م، فى قرية من قرى محافظة القليوبية بمصر تدعى بهتيم" ولد مصطفى صادق الرافعى[٣].

---

(١) محمد سعيد العريان، حياة الرافعى، مطبعة الاستقامة، القاهرة، الطبعة الثالثة، سنة (١٣٧٥ هـ-١٩٥٥م)، ص: ٢٤ .

(٢) انظر: مصطفى الشكعة ، مصطفى صادق الرافعى كاتبا عربيًا ومفكرًا إسلاميًا، جامعة بيروت العربية، سنة (١٩٧٠م)، ص: ١٦.

(٣) سنوجز حياة الرافعى فى هذه الصفحات، ولمن أراد الاستزادة من هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى كتاب العريان " حياة الرافعى " فهو أفضل كتاب يؤرخ لحياته.

كان أبوه عبد الرزّاق معروفًا بالخلق والفضل والعلم، وكانت أمّه من أسرة مرموقة، وهى بنت الشيخ الطوخى الذى ينحدر أصله من مدينة " حلب "، وهو تاجر معروف كان يسير بتجارته بين مصر والشّام .

حفظ مصطفى صادق القرآن الكريم فى سن مبكرة، وأخذ عن أبيه عبدالرزّاق ـ الذى كان حينها كبير القضاة الشرعيين- مبادئ الدّين وأصول العربية.ولم يدخل المدرسة إلا بعد أن جاوز سن العاشرة بعام أو عامين، حيث تتلمذ على أساتذة مدرسة الغرير فى المنصورة، وقضى سنة فى مدرسة دمنهور الابتدائية وكان يبلغ آنئذ سن السابعة عشرة تقريبًا. وفى هذه السّن أصيب بمرض ألزمه الفراش شهورا عديدة، ولكن على إثر هذا الداء وبعد شفائه منه أصيب بوقر فى أذنيه وحبسة فى صوته مما اضطره إلى الانقطاع عن التعلّم فى المدارس، ولما بلغ سن الثلاثين صار أصمّ لا يسمع .

لكنه وجد فى مكتبة أبيه الزاخرة كتب الفقه والدّين والعربية بديلا عن المدرسة، فكان لها أثر كبير فى تكوينه الثقافى والفكرى والأدبى. وهكذا شقّ الرافعى طريقه نحو الأدب العربى، وكان أساس ذلك كلّه الملكة اللغوية التى ظهرت باكرة عنده منذ دراسته النظامية التى كان حظه منها قليلا ـ كما رأينا ـ إذ لم يتعدّ الكتاب والمدرسة الابتدائية.دون أن ننسى دور والده الذى أسهم فى توجيهه وتعليمه حتى حذق فى ميادين عديدة، ومن ذلك أخذ يوغل فى القراءة حتى صقلت ملكاته.

وقد بدأ حياته فى الوظيفة الحكومية كاتبًا فى محكمة " طلخا " الشرعية فى سنة ١٨٩٩م، ثمّ عيّن فى المحكمة الأهلية بطنطا. وهذه الفترة من الزمن كانت مرحلة خصيبة فى حياته الفكرية والأدبية .

ولم يكن المرض ـ الذى كان أوسع نصيبًا فى حياته من العافية ـ عائقًا نحو التأليف والكتابة بل كان دافعًا له نحو النبوغ والتألّق فى الأدب .

وقد كانت بداية نشأته الأدبية متجهة نحو الشعر، ذلك أن عصره عرف شعراء أفذاذًا؛ كالبارودى وحافظ وصبرى ومطران وغيرهم، فأراد أن يجد له مكانة بين

الشعراء الذين واكبهم وأن يتقلّد إمارة الشعر، لكن شعره لم يجد طريقه نحو ما يصبو إليه.

فاتّجه إلى الكتابة النثرية التى وجد فيها مجالا رحبا للتعبير عن مكنون نفسه وفكره ومواقفه، فكتب فى جوانب متعددة من حياة الإنسان، وأبدى مواقفه وآراءه فى قضايا عديدة تتعلّق بالمجتمع والسياسة والتاريخ والفلسفة والأدب.

حظى بمنزلة عالية عند معظم أدباء عصره وزعمائه، ومن أولئك : الزعيمان السياسيان مصطفى كامل وسعد زغلول، كما أنّه حظى بمنزلة خاصّة عند الشيخ محمد عبده، بالإضافة إلى الأدباء: عبد العزيز البشرى وأحمد حسن الزيّات وصادق عنبر وغيرهم كثير ممن أشادوا بأدبه ومواقفه .

توفى الرافعى فى العاشر من مايو سنة ١٩٣٧م (٢٨ صفر ١٣٥٦ هـ) فى طنطا فى السابعة والخمسين من عمره. وقد دفن فى مقبرة" الرافعى" بطنطا.

آثاره : ترك لنا الرافعى آثارا عظيمة الشأن فى مجالات عديدة، فكانت بحق مفخرة للمكتبة العربية ؛ فقد خلّف لنا فى الشعر والنثر تراثًا أدبيًا خصبًا يغرى الدّارسين.

آثاره الشّعريّة

١ ـ ١ ـ ديوان الرافعى: ظهر فى ثلاثة أجزاء صدرت بين (١٩٠٣م ـ ١٩٠٦م) وقد دبّج الجزء الأوّل من هذا الديوان بمقدمة ذكر فيها معنى الشعر وفنونه ومذاهبه وأوّليّته، وكان صدور هذا الجزء سنة ١٩٠٣م. أمّا الجزء الثانى فقد صدر سنة ١٩٠٤م، وقد تطرّق فى مقدمته إلى سرقة الشعر وتوارد الخواطر. الجزء الثالث منه صدر سنة ١٩٠٦ م، وضع مقدمتَه بعنوان " نوع من نقد الشعر".

١ ـ ٢ ـ ديوان النظرات: أنشأه بين سنتى : ١٩٠٦م ـ ١٩٠٨م، وتمّ نشره فى سنة ١٩٠٨ م حيث وضع له مقدمة شرح فيها حقيقة الشعر، وكان هذا الجزء الأول من الديوان . أمّا الجزء الثانى منه فلم يكن سوى أوراق متناثرة عند بعض

أصدقائه وبعض قصائد منشورة فى الصحف والمجلات ولم تتح له الفرصة لجمعها وطبعها فى الجزء الثانى على غرار الجزء الأول منه.

وهناك مجموعات لأشعار أخرى لم تطبع وقد جمعت أجزاؤها بعد وفاته وهى:

١ ـ ٣ ـ **أغاريد الرافعى**[١] : هى مجموعة أشعار جمعها مصطفى البدرى كديوان للرافعى ورتبه على ثلاث مجموعات : تحتوى المجموعة الأولى أغانى ترقيص الأطفال، والثانية تحتوى الأناشيد الوطنية والقومية، أمّا الثالثة ففيها "أغانى الشعب" وهذه المجموعة فى الواقع تشكّل ديوانًا فى حدّ ذاته[٢] لكن البدرى أدرجه ضمن ما جمعه من شعره، وقد وضع فيها الرافعى لكل طائفة من الشعب نشيدا أو أغنية عربية تنطق بخواطرها وتعبّر عن أمانيها.

آثاره النّثرية:

٢ ـ ١ ـ **تاريخ آداب العرب**: ظهر الجزء الأول من هذا الكتاب سنة ١٩١١م، ألفه الرافعى وسنّه آنئذ ـ ثلاثون عاما، وقد انقطع لتأليف كتابه هذا من منتصف سنة ١٩٠٩ م إلى آخر سنة ١٩١٠ م، وفى سنة ١٩١١م أتمّ طبع الكتاب[٣]، هذا عن الجزء الأول، أمّا عن الجزء الثالث، فقد عقد العزم على إتمامه فى عام ١٩٢٦م، لكنّه تأخر إلى سنة ١٩٢٩ م وأتمّه بعد ذلك، لكن هذا الجزء لم يطبع إلا بعد وفاته أى سنة ١٩٤٠م[٤].

٢ ـ ٢ ـ **إعجاز القرآن والبلاغة النبوية** : وهو الجزء الثانى من تاريخ آداب العرب أتمّه سنة ١٩١٢ م، وكان الكتاب بهذا الاسم، ولكنه فى عام ١٩٢٦ م جعل اسمه " إعجاز القرآن والبلاغة النّبوية "

---

(١) انظر العريان، حياة الرافعى، ص: ٣٥٢.

(٢) انظر: مصطفى البدرى، أغاريد الرافعى، دار الحرية للطباعة، بغداد، الطبعة سنة ١٩٨٠.

(٣) العريان، حياة الرافعى، ص: ٦٧.

(٤) أشرف على جمعه وتحقيقه محمد سعيد العريان.

٢ ـ ٣ ـ **حديث القمر** : أنشأ هذا الكتاب بعد رحلة إلى لبنان فى سنة ١٩١٢م، وقد أصدره بعد كتابيه " تاريخ آداب العرب " و " إعجاز القرآن"[١]. وهو كتاب فى النثر الفنّى، فيه خواطر مرسلة بأسلوب شعرى، صوّر فيه عواطفه الإنسانية، وقد قسّمه إلى تسعة فصول وكتبه على نمط خاص يغلب عليه الرّمز. وفى هذا الكتاب حديث عن الشعر والشعراء من وجهة نقديّة .

٢ ـ ٤ ـ **كتاب المساكين:** أخرج الرافعى هذا الكتاب فى سنة ١٩١٧م، وقد ذكر غرضه من هذا الكتاب قائلا: «... فإنى قد وضعت هذه الأوراق، وكتبت فيها عن الفقر وما هو من باب الفقر، لا لمحوه ولكن للصبر عليه، ولا من أجل البحث فيه ولكن للعزاء عنه، ثم كتبت عن الغنى وما إليه، لا رغبة فى إفساده على أهله، ولكن لإصلاح ما يفهم منه غير أهله، وأدرت الكلام فى كل ذلك على الوجه الذى يراه الشاعر فى ضحك الطبيعة ورقتها دون الوجه الذى يعرفه الفيلسوف فى عبوس المادة وجفائه» [٢] ففى هذا الكتاب يعالج الرافعى بعض المعانى الإنسانية بحسّ الشاعر لا بفكر الفيلسوف.

٢ ـ ٥ ـ **رسائل الأحزان** : بدأ الرافعى كتابه رسائل الأحزان فى يناير من سنة ١٩٢٤م وانتهى منه فى منتصف السنة نفسها. وقد تحدّث فى هذا الكتاب عن حكاية حبّه وآماله وما صار إليه، وزعم فيه أنها رسائل صديق بعث بها إليه، فيحاوره فيها وقد اصطنع فى تلك الرسائل نتفا على لسان ذلك الصديق، وما هناك صديق ولا رسائل إلا الرافعى ورسائله[٣].

٢ ـ ٦ ـ **السّحاب الأحمر:** يعتبر هذا الكتاب جزءًا مكملاً لكتابه "رسائل الأحزان" وفيه تأملات فى الحب وبعضها خواطر فى النساء وبعضها فى أسلوب

---

(١) العريان، حياة الرافعى، ص: ٧٤.

(٢) مصطفى صادق الرافعى، كتاب المساكين، دار الكتاب العربى، بيروت، الطبعة العاشرة، سنة (١٤٠٢ هـ ـ ١٩٨٢م)، ص: ٣٧.

(٣) العريان، حياة الرافعى، ص: ١٢٧.

قصصى، وبعضها فى أسلوب حوارى فكرى، وبعضها فيه إشادة ببعض الشخصيّات كمحمد عبده وأحمد الرافعى.

٢ ـ ٧ ـ **أوراق الورد** : أما كتابه " أوراق الورد " فهو طائفة من الخواطر المنثورة فى فلسفة الحب والجمال، وهذا الكتاب يعتبر تكملة للكتابين السابقين : رسائل الأحزان " و " السّحاب الأحمر "، وقد ألّفه الرافعى بعد مضى ستّ سنوات من تأليفه لهذين الكتابين، أى سنة ١٩٣١م تقريبا.

وتجدر الإشارة إلى أنّ كتبه الأربعة: حديث القمر، رسائل الأحزان، السّحاب الأحمر وأوراق الورد كلّها وحدة يكمّل بعضها بعضًا، وذلك للهدف المشترك بينها حتى وإن اختلف أسلوبها ومذهب الرافعى فيها .

٢ ـ ٨ ـ **تحت راية القرآن** : سمّاه الرافعى أيضا : " المعركة بين القديم والجديد". وهو مجموعة مقالات كتبت فى صحيفة " كوكب الشرق " وفى غيرها من الصحف، وكان قد جمعها فى كتاب سمّاه بهذا الاسم، وهذه المقالات بعضها يشتمل على قضية الصراع بين القديم والجديد، وبعضها الآخر فى الردّ على طه حسين ودحض آرائه فى كتابه " فى الشعر الجاهلى" . والرافعى فى هذا الكتاب لا يسير على طريقة معيّنة أو أسلوب رتيب.

٢ ـ ٩ ـ **على السّفّود** : وهو مجموعة مقالات تمّ جمعها فى هذا الكتاب، وكان قد نشرها فى مجلة " العصور " بين شهرَى يوليو ١٩٢٩م ويناير ١٩٣٠م، وقد جمع هذه المقالات " إسماعيل مظهر"[١]، و هى تلقى الضوء على أسلوب من أساليب النقد الجارح تناول فيه الرافعى شعر العقاد.

٢ ـ ١٠ ـ **رسائل الحجّ** : أنشأ الرافعى هذا الكتاب فى سنة ١٩٣٥ م استجابة لرأى حافظ عامر (وقد نسب إليه هذا الكتاب)، وكان مضمونه فى فلسفة الحجّ وأسراره.

---

(١) العريان، حياة الرافعى، ص: ١٨٩.

٢ - ١١ - وحى القلم : كتب الرافعى مقالات نشرها فى مجلة " الرّسالة " بين سنتى (١٩٣٤م - ١٩٣٧م)، وضمّ إليها مقالات أخرى كان قد نشرها سابقًا فى صحف أخرى، ثمّ اختار لها عنوان : " وحى القلم "، وهو مجموعة مقالات وقصص وأحاديث دينية كانت وحى المناسبات.طبع منه الرافعى جزءين وبعد وفاته طُبِــع الجزء الثالث سنة ١٩٤٢م.

الباب الأول

النقد النظرى
أسسه وقضاياه ومناهجه عند الرافعى

الفصل الأول

أسس النقد الأدبى عند الرافعى

يمكننا كأساس لهذا الفصل الذى جعلناه فى صدر هذه الدراسة، أن نميز بين قسمين رئيسين: يتعلق الأول بآراء الرافعى فى النقد الأدبى عامة؛ أى النقد الذى يتناول الأعمال الأدبية المختلفة بما فيها الشعر، والآخر يتعلق بآراء الرافعى فى نقد الشعر خاصّة، وقد وجدنا خلال عملية البحث والاستقصاء أن آراءه التى تتعلق بماهية النقد الأدبى إنما تكمن فى هذين المستويين، المستوى العام والمستوى الخاص، وهذا الأخير الذى ذكرناه أولاه الرافعى عناية بالغة فى توضيح ماهيته وحقيقته، سواء فى جانبه النظرى أم فى جانبه التطبيقى.

ويمكن اعتبار هذه الآراء أرضية ترتكز عليها جملة الآراء النظريّة والتطبيقية لدى الرافعى، ومن هنا نقول إنّه أسهم فى توضيح أبعادها ومراميها، لتتحدد بعد ذلك الأسس التى يقوم عليها نقده.

١ ـ آراء الرافعى فى النقد الأدبى عامّة

١ ـ ١ ـ مفهوم النقد عند الرافعى: إن التنظيرللنقد الأدبى وممارسنه، تقتضى من كل ناقد أن يحدد ماهيته؛ لنكون على بينة من أمرنا بمعرفة القواعد والأسس التى تقوم عليها نظريته النقدية وتطبيقاتها، ولهذا فإنه يمكننا تحديد رؤى النقاد عامة لماهية النقد الأدبى من خلال ما عرفوه بصفة مباشرة وصريحة للنقد، أو من خلال الممارسة النقدية التى تعطينا لمحة عن هذه الرؤية.

وربما نجد مفارقات فى تحديد هذا المعنى من عصر إلى عصر، بل نجدها فى تطور مستمر وفقا لمتطلبات التجديد، فماهية النقد الأدبى لم تتحدد ولم تستقر على مرّ الزمن، بل ولم تقتصر على نشاط معين يؤديه الناقد، فيبنى على أساسه مفهوما متكاملا للنقد، ولعله من الملاحظ أننا قلنا ـ آنفًا ـ إنه يمكن تحديد رؤى النقّاد لماهية النقد الأدبى من خلال ماعرّفوه هم أنفسهم، وليس هذا التعريف هو كل ماهية النقد، فالنقد مثله مثل العمل الأدبى، لا يمكن تحديد مفهوم معين يبقى مدى الدّهر؛ لأن الأعمال الأدبية فى تطور مستمر، والنقد ـ كما هو معلوم ـ يخضع فى نشاطه للعمل الأدبى، ليخضعه هو فى النهاية.

لقد عرف النقد العربى الحديث آراء كثيرة حول ماهية النقد الأدبى، لكنها لم تتسم بالعمق، بل على الأرجح لم تكن هذه الآراء تعبّر حقيقة عن هذه الفترة إذا علمنا أنها فترة مخاض للأدب، فكانت هذه الآراء سطحية لا تُعتَمد كأسس وقواعد للنقد الأدبى الحديث ، ولذلك فإننا نلمس ملامح هذه السطحية فى رأى " نظمى خليل " الذى يرى بأن الناقد شخصية ثانوية تعيش على غيرها، فلولا الكاتب لما وجد الناقد، ولولا الخلق والابتكار والإنتاج لما وجد النقد، ولما سمعنا صياح النقّاد الذى يصمّ الآذان، فلولا شخص واحد كشكسبير لما وجدت مئات النقّاد الذين كانوا قد أرشدونا إلى بعض مواطن الحسن والإعجاز فى فن شكسبير، إلا أنى أرى أن هذه المهمة وإن كانت عظيمة الفائدة فى ذاتها، أقل من أن تكون مهمة مئات من الرجال قد استمدوا حياتهم الفنية ووجودهم، من عبقرية فرد واحد هو شكسبير» [1]، ونجد من الأدباء النقّاد من له نظرة ضيقة تجاه النقد الأدبى،فهو لا يتعدى أن يكون معناه نوعًا من الاستحسان والاستهجان، فلا شروط له ولا حدود ولا آداب ولا واجبات[2].

(١) نظمى خليل، مقال "مهمة الناقد"، مجلة الرسالة (أغسطس ١٩٣٤، القاهرة)، نقلا عن كتاب "نظرية النقد "، تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٢ ، القسم الأول، ص: ٢٩٠

(٢) هذا ما رآه المنفلوطى فى فن الانتقاد ضمن مقال له بعنوان " حريّة الانتقاد " مجلة سركيس ، القاهرة، العددان ١٠ و١١، تشرين أول وثانٍ ١٩٢١م، نقلا عن المرجع نفسه ، ص: ١٩٧.

لقد تمثلت جهود أخرى لبعض النقّاد، حاولوا أن يخرجوا النقد الأدبى من مفاهيمه الضيّقة إلى مفاهيم أوسع وأرحب، تحقق للنقد أهدافه وغاياته، ولعلّ الرافعى كان أكثر وضوحًا فى تحديده لماهية النقد الأدبى إذا ما قورنت بآرائه الأخرى التى تتعلق بقضايا الأدب والنقد، وهذا ضرورى فى تأسيس أية نظرية نقدية، ولهذا فإننا نجد آراء الرافعى فى هذا الجانب محدودة من حيث الكم، لكنها تتسم بالتركيز.

إنّ النقد عند الرافعى هو «تلك الموهبة الغريبة التى تلفُّ بين العلم والفكر والمخيلة، فتبدع من المؤرخ الفيلسوف الشاعر العالم شخصًا فوق هؤلاء جميعًا هو الذى نسميه الناقد الأدبى»(١)، فالنقد الحقيقى هو الذى يستمد قوته وملكته من شتى المعارف والفنون التى لها علاقة بالأدب؛ كالتاريخ والفلسفة وغيرهما، غير أن هذه المعارف لا يمكن إقحامها فى النقد إقحاما، فيصبح عمل الناقد تأريخا وسفسطة، وإنما عمل النقد يكون بالاستئناس بهذه العلوم، ولا ينشأ منها، إنما ينشأ من الموهبة التى تحدث عنها الرافعى، والتى لا نستطيع أن نعلم حقيقتها، فهى كامنة فى نفس الناقد، تحتاج إلى العلم والفكر والخيال لتظهر لنا من خلال عمل الناقد الأدبى.

ونجد جانبا آخر يتعلق بماهية النقد، ويراه الرافعى من منظور أقل عمقا من المفهوم السابق، وهو نقد الكتب أو البحوث، ويرى أنّ هذا النقد إنما يكون بتجاوز مدح الكاتب والكتاب، فحقيقته إنما تكمن فى بيان القيمة الأدبية والعلمية لهذا العمل، وفى الاستقصاء والمتابعة للخطأ والصواب، ثم وصف الكاتب بما ينتجه البحث، قال الرافعى فى هذا الشأن ضمن رسالة له إلى محمود أبى ريّة: «وليس النقد أن تأتى بألفاظ فى مدح الكاتب والكتاب بل أن تبدأ ببيان قيمة الكتاب وما فيه من صواب وخطأ ثم بعد ذلك تصف الكاتب بما ينتجه البحث، حتى لا ينخدع القرّاء وحتى يكونوا على بيّنة من استحقاق صاحب الكتاب لما يصفه الناقد ذمًا أو مدحًا ... إلخ »(٢).

---

(١) مصطفى صادق الرافعى، " تحت راية القرآن " دار الكتاب العربى، بيروت، الطبعة الثامنة، سنة ١٩٨٣، ص: ١٣٦.

(٢) مصطفى صادق الرافعى ،" رسائل الرافعى "، جمع وترتيب: محمود أبى ريّة، دار إحياء الكتب العربية، سنة (١٣٦٩ هـ - ١٩٥٠ م) ، ص: ٢٢٢.

والرافعى من جانب آخر يرى بأن النقد أداة للتقويم والإصلاح، فهو أداة هدم للجوانب الضعيفة من الأدب التى تعمل الصحافة على الترويج لها، قال الرافعى: «المحامى الذى تمنى أن أفرغ للنقد أصاب الحقيقة، فإن كل ما أتمناه من زمن بعيد هو أن أتفرغ لمقالات فى النقد نحو سنتين أو ثلاث تهدم العصر كله من جميع نواحيه الضعيفة، وتبنى عليه أدبًا جديدًا، فإن هذا العمل ينشئ جيلاً قويًا جدًا، ويقضى على التدجيل الصحافى المتفشى الآن، ويحدث فى الأدب واللغة نهضة تنبعث بالحياة، ولكن هذا العمل لا يمكن إلا إذا تركت الوظيفة وتفرغت له وحده، ويظهر لى أن الوقت الذى نحن فيه غير صالح لمثل هذه الثورة فالبلاغ مثلا يرفض هدم زكى مبارك، والمقتطف يرفض هدم العقاد وقس على ذلك»[1]، ونجد الرافعى فى هذا يغالى فى اعتبار أدب زكى مبارك وأدب العقاد يمثلان الجوانب الضعيفة فى أدب العصر، بيد أن فكرة الهدم والبناء يمكن اعتبارها من الوظائف التى يبنى على أساسها النقد، ولم يبن لنا الرافعى طريقة الهدم والبناء التى تكلم عنها، ويمكن أن ندرك هذه الطريقة من خلال نقده لشعراء عصره، الذين هم المثال على أدب العصر كله، ويبدو أن هذا العمل لم يكتمل عنده لأنه لم يكن متفرغا لهذا العمل الذى يتطلب سنتين أو ثلاث تكون كافية للهدم والبناء من جديد، يحدث فى الأدب نهضة، وينبهنا الرافعى أنّه حتى إن تفرغ لهذا النقد، فإنه لن يكون؛ لأن الصحف تلعب دورها فى التعتيم على الناقد فلا يؤدى دوره المنوط به. والجدير بالذكر أن هناك اعتبارات موضوعية قد تكون غائبة فى نقد الرافعى للعقاد أو زكى مبارك، ولكن هذا لم يمنعه أن يمارس النقد من خلال قناعاته الذاتية بعيدًا عن القواعد التى وضعها للنقد الأدبى.

ومن مصيبة العصر فى الأدب أنها تكمن فى إفلاسه من ناقد متفرغ للنقد، مستجمع أسبابه بصير بمذاهبه متحقق بكل وسائله، فلو وجد مثل هذا وأمكنه هذا التفرغ من يسر فى معيشته بهذا العمل الأدبى، لقام بهذا الهدم والبناء فى بضع سنين ما لا يفعله مجموع كبير من الأدباء فى عصور كثيرة، ولكن أمل

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢١٩.

الرافعى يخيب هذه المرة أيضا؛ فحالة الأدب لا تبشر بخير لأن البلاد ميتة ليست فيها الحياة التى تخرج مثل هذا الإمام وتكفيه وتقوم به[1].

والنقد برأى الرافعى من جهة أخرى: «إنما هو إعطاء الكلام لسانا يتكلم به عن نفسه كلام متهم فى محكمة، ليقيم حجّة، أو يزيح شبهة، أو يقرر حقيقة، أو يبسط معنى أو يوجّه علّة أو يكشف خافيا أو يثبت نقيصة أو يظهر إحسانا، وبالجملة فهو نفض السيئة والحسنة، ووقوع أدلة العلم والفن والذوق مواقعها، وتكلُّم الكلام بذات نفسه ما تتكر منه وما تستجيد"[2]، فالنقد لا بدّ له من الحجّة والدليل اللذين يحتاج إليهما الحكم على العمل الأدبى، كما أنه يؤدى وظيفة مهمة تكمن فى إزاحة الشبهة واللبس عنه وإقرار الحقيقة التى يراها الناقد، ولا يقتصر دور النقد على هذا فحسب، بل يمكن أن يبسط معنى من المعانى الضائعة داخل العمل الأدبى، وأن يوجّه العلّة فى وجوده أيضا، ويكشف خافيا فى هذا العمل، وهذا هو السرّ فى ناقد الأدب فهو يتفطن لأشياء لا يتفطن إليها غيره، وهذا يرجع إلى تلك الموهبة التى أودعت فيه، كما أنه يبين مواطن النقص ومواطن الاستحسان فيه ، وباختصار فإن النقد هو إبراز الجودة والرداءة ، ووقوع أدلة العلم التى تقوم على المنطق، وأدلة الفن التى تقوم على الجمال ، وأدلة الذوق التى تقوم على الإحساس بالجمال فـ «الناقد الأدبى إنما يلقى درسا عاليا لا يدلّ فيه على العيوب الفنية إلا بإظهار المحاسن التى تقابلها فى أسمى ما انتهى إليه الفن من آثار تاريخه، فيكون النقد تهذيبًا وتخليصًا لفنون الأدب كلهّا، وهو بهذه الطريقة يجلوها على الناس ويبدع فيها ويزيد فى مادتها ويسهّلها على القرّاء، ويحصّلها لهم تحصيلا لا يبلغونه بأنفسهم، ويعطيهم من كل ضعيف ما هو قوى ومن كل قوى ما هو أقوى»[3]، فدور الناقد هنا يكمن فى الفهم والتفهيم أكثر من أن يكون دوره فى الحكم والمفاضلة.

---

(١) رسائل الرافعى، ص: ١٨٦.

(٢) مصطفى صادق الرافعى، "وحى القلم"، دار الكتاب العربى، بيروت، الطبعة الثامنة، الجزء الثالث، ص: ٢٨٠.

(٣) المصدر نفسه ، ص: ٢٧٨.

إن مفهوم النقد عند الرافعى قد أخذ أبعاده ومراميه من حقيقة العمل الأدبى، فإذا كان نقد أىّ عمل أدبى بالموهبة، فإنه يكون أيضًا بالاستقصاء وبيان القيم الأدبية والعلمية إن كان المنقود كتابًا أو دراسة أدبية، وهو فى كل هذا أداة للبناء والهدم، بل هو بنظرة أخرى لسان يتكلم ليدرأ شبهة أو يقيم حجّة، وهو درس فى التهذيب وتخليص فنون الأدب...

هذا التباين فى المفهوم عند الرافعى يوضح لنا عدم استقرار ماهية العمل النقدى، لكنه يشكل رؤية خاصة للنقد الأدبى اعتمدها الرافعى ليؤسس المعايير والقواعد والشروط التى تضبط النقد وتحدد مهامّه.

١ ـ ٢ ـ شروط النّقد و قواعده عند الرافعى: لا بدّ للناقد الأدبى أن يضع قواعد النقد وأسسه وفقًا لقناعات ذاتية واعتبارات موضوعية، ولهذا فإن الرافعى يقيد النقد الأدبى بمقاييس وشروط وضعها لرسم الأطر العامة لنقده الأدبى ، وقد وضع قواعده مستوحيًا قراءاته ودراساته ، فهو حين يعرض للنقد إنما يصف نفسه، فهذه القواعد، التى وضعها هى من ابتكاره، إلا أنها متصلة اتصالا وثيقًا بالنقد الأدبى فى أمهات كتب العرب...[١]

فناقد الأدب لا تحكمه الأهواء، وإنما تحكمه الأصول والقواعد، ولذلك فإنه لا بدّ من وضع شروط تتعلق بالنقد الأدبى، خاصّة إذا علمنا أن النقد فى عصر النهضة لم يرتكز بعد على الأسس العلمية، فلا نجد فى ثنايا الصحف والمجلات إلاّ النزر القليل من الانتقاد الحقيقى، الذى استوفى صاحبه شروط النقد وتوخى الفائدة المرجوّة منه[٢]. وعلى هذا الأساس وضع الرافعى شروطه للنقد، فرأى بأن «أستاذ الآداب يجب أن يجمع إلى الإحاطة بتاريخها وتقصى موادها ذوقا مهذبًا مصقولاً، وليس يمكن أن يأتى له هذا الذوق إلا من إبداع فى صناعتى

(١) حسنين حسن مخلوف ، مصطفى صادق الرافعى، حياته وأدبه، كتاب الهلال، العدد ٢٠٥، جمادى الأولى ١٣٩٦ مايو ١٩٧٦. ص: ١٢٠.

(٢) سعد خليل داغر . مقال : النهضة العلمية الحديثة والانتقاد، مجلة المجمع العلمى العربى ، دمشق ، ج٢، مجلد٤، شباط ١٩٢٤، نقلا عن كتاب "نظرية النقد"، القسم الأول، ص:٢٣٣.

الشعر والنثر، ثمّ يجمع إلى هذين "الإحاطة والذوق"، تلك الموهبة الغريبة التى تلف بين العلم والفكر والمخيلة فتبدع من المؤرخ الفيلسوف الشاعر العالم شخصا فوق هؤلاء جميعا هو الذى نسميه الناقد الأدبى»[1]، فأنت ترى من خلال هذا الكلام أن هذه شروط تتفق مع مهمة النقد، و هى أربعة كما ذكرها:

١ ـ الإحاطة بتاريخ الأدب وتقصّى مواده.

٢ ـ الذوق المهذّب المصقول.

٣ ـ الإبداع فى صناعتى الشعر والنثر.

٤ ـ موهبة النقد.

والإحاطة بتاريخ الأدب وتقصّى مواده، إنما تكون بكثرة الاطلاع على كتب الأدب العربى، ولهذا فإن الرافعى فى رسالته الموجهة إلى أبى ريّة ينصحه بمداومة القراءة لهذه الكتب قائلا:

«... واصرف همك من كتب الأدب العربى بادئ ذى بدء إلى كليلة ودمنة والأغانى ورسائل الجاحظ، وكتاب الحيوان، والبيان والتبيين له، وتفقه فى البلاغة بكتاب المثل السائر، وهذا الكتاب وحده يكفل لك ملكة حسنة فى الانتقاد الأدبى، وقد كنت شديد الولوع به،[2] وعلى الناقد أن يصرف همّه أيضا إلى لبّ الفكر ورائع الخيال عند الغرب، وعليه أن يتتبع طريقتهم فى الاستقصاء والتحقق وأسلوبهم فى النقد والجدل[3]، فيصبح الناقد ذا ثقافة عالية؛ لكنها غير كافية فى النقدإلا إذا ارتبطت بجملة الشروط الأخرى.

فالذوق المهذب المصقول لا بدّ أن يتوفّر لدى الناقد أيضا، ولكنّه ليس كل شىء فى النقد، لأنه مذهب الحسّ بالكلام الذى قال عنه الرافعى: «ومذهب الحسّ بالكلام هذا وإن صلح أن يكون من بعض معانى النقد، فلا يتهيأ أن يكون هو

---

(١) تحت راية القرآن، ص: ١٣٦.

(٢) رسائل الرافعى، ص: ١٥.

(٣) وحى القلم، ج٣، ص٢٠٤.

النقد بمعناه الفلسفى أو الأدبى، وهو فى جملة أمره كقولك حسن حسن وردىء ردىء...»[1]، وهذه حقيقة لا بدّ منها؛ لأن الذوق وحده لا يوصلنا إلى حقيقة العمل الأدبى، مهما تكلفنا المشقّة فى محاولة الإحساس بجمالياته، لأن الذوق لا بدّ أن يكون ناتجا عن فهم[2].

«وهكذا يصل الرافعى بالنقد إلى مرحلة جديدة، فيرتفع به عن الذوق والإحساس مهما كان الذوق والإحساس، ويقيمه على أصول واضحة من الثقافة، وذلك هو الوجه الجديد الذى تضافر نقاد هذه الفترة على طبعه بطابعه، فأصبح التهيؤ للنقد بصنوف العلم والمعرفة أمرًا لازمًا، فضلا عن الذوق وعلوّه، وتلك هى السّمة البارزة لنقاد هذه الفترة كما نراه فى هؤلاء الأعلام»[3].

أمّا إبداع الناقد لصناعتى الشعر والنثر، وضرورة ذلك لناقد العمل الأدبى، فإنها قضية قد أثارت جدلا بين نقاد عصر النهضة، فمنهم من يرى أن نقد العمل الأدبى يكون نتيجة ممارسة وخبرة بالعمل الذى ينقده ، ليتسنى للناقد أن ينتقد انطلاقًا من الممارسة العملية، ومنهم من يرى أنّه لا ضرورة لهذا الشرط لأن الناقد يستطيع أن ينتقد العمل الأدبى بحسّه وفكره اللذين يروضهما الاطلاع. والرافعى يشترط فى ناقد النثر والشعر أن يكون من كاتب مبدع أو شاعر مجيد علت منزلته فهو يقول :

«ولهذا كان الشرط فى نقد البيان أن يكون من كاتب مبدع فى بيانه لم تفسده نزعة أخرى، وفى نقد الشعر أن يكون من شاعر علت مرتبته، وطالت ممارسته لهذا الفن، فليس له نزعة أخرى تفسده»[4]. فالرافعى عندما اعتبر نفسه شاعرا فى الطبقة الأولى، أَوْلى نقدَ الشعر عناية بالغة فى التعريف به وممارسته، لكنّه يغالى كثيرًا فى لزوم الإبداع لناقد الأدب، إذ لا تتأتى موهبة النقد بالضرورة من

(١) المصدر نفسه، ص: ٣٣٢.

(٢) سنرى فى الفصل الثانى من هذا الباب ماهية الذوق الأدبى عند الرافعى.

(٣) حلمى مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبى، دار النهضة العربية، بيروت، سنة ١٩٨٢، ص: ٢٩٢.

(٤) وحى القلم، ج٣، ص: ٢١٢.

موهبة أخرى فى الشعر أو فى غيره لأنها موهبة غريبة، بل وهذه هى غرابتها ؛لأنّ الناقد الذى لا يحسن قرض الشعر مثلا قد يتنبه فى نقده لقصيدة ما إلى أشياءلا يتنبه إليها صاحب القصيدة نفسها. وعلى هذا فإننا نرى أنّ هذا الشرط لا يتأتى إلا للأفذاذ الذين يجمعون بين الشعر والنقد، ولعل الرافعى يرى هذا الشرط من باب الاستحسان.

أما الموهبة النقدية التى ذكرها الرافعى ضمن شروط النقد، فقد تحدّثنا عنها سابقا، ويمكن أن نضيف ملاحظة مهمة فى هذا الشأن، وهى أن الاستعداد الفطرى له دور فى عملية الانتقاد، إذ يشكل الموهبة ويعمق الممارسة لدى الناقد الأدبى بلا تكلف.

وهناك شرط مهم تحدث عنه كثير من النقاّد ونبّهوا إليه وهو من شروط الموضوعية فى النقد، ليكون بعيدا عن الأهواء والميول الذاتية ، وقد ذكره الرافعى ضمن شروطه للناقد. ويتمثل هذا فى البعد عن العصبية، فهى تزيغ الناقد وتبعده عن الحقيقة بل هى نصف الجهل ، قال الرافعى: «على أنّ العصبيّة هى دائما نصف الجهل وإن كانت فى أعلم الناس وأذكاهم، وقديمًا أفسدت من تاريخ الأدب العربى أكثر مما أفسد الغلط والجهل معًا، وقد نصّوا على أنّ ذهاب الواضح الجلىّ من الأدب الذى لا يمترى فيه، إنما يكون على اثنين ، أحدهما: من لم يكن مرتاضا الصناعة متدربًا بالنقد بصيرًا بما يأتى وما يدع، والثانى: الرجل العالم يعرف أنّه يعرف ثم تحمله العصبية على دفع العيان وجحد المشاهد فلا يزيد على التعرّض للفضيحة والاشتهار بالجور والتحامل»(١). والعصبية التى تحدث عنها الرافعى لا تتعلق بالعالم فقط وإنما بناقد الأدب أيضًا، لأنها تفسد النقد أكثر من إفساد الغلط والجهل معًا، فالغلط والجهل يمكن تداركهما، أما العصبية فهى من دلالات الإعراض عن الحقيقة، وهذه هى مصيبة النقد والأدب، فلو تعصّب كل ناقد لرأيه، فأنّى للأدب أن يتطوّر ويبلغ شأوًا؟!.

---

(١) تحت راية القرآن، ص: ١٣٥، ص: ١٣٦.

١ - ٣ - مبدأ المعارضة فى النقد: هناك مبدأ مهم تحدث عنه الرافعى له علاقة بالنشاط النقدى، ويتمثل فى مبدأ المعارضة الذى يثير بعض التساؤلات أهمها: هل يتحقق مبدأ المعارضة هذا فى نقده الأدبى؟ ما شروط المعارضة؟ وما دورها فى النقد؟.

فى الحقيقة أنّ الرافعى لم يطلعنا على مبدأ المعارضة فى النقد الأدبى، وإنما ذكره بصورة عامّة، ووجدنا أن هذا المبدأ قد يتطابق مع بعض ممارسات الرافعى النقدية، وقد تحدث عن هذا المبدأ عرضًا فى رده على طه حسين ضمن مقالة له فى نقد كتاب "الشعر الجاهلى"، وللإجابة على الأسئلة السابقة، سنعرض رأيه فى هذا الشأن.

يقول الرافعى: «ولن يكون النقد نقدا إذا كان من أنصارك ومؤازريك، بل هو النقد إذا جاء من المعارضين لك والمنكرين عليك، ثم لا يتم له معناه إلا إذا كان من أقواهم فكرًا، وأصحهم رأيًا وأبلغهم قلمًا»[١]. ويبدو أن الرافعى هنا يرى أن النقد إنما هو المعارضة والاختلاف فى الرأى، فهى شكل من أشكال النقد الأدبى.

ونجد هذا المبدأ فى معارك الرافعى الأدبية مع خصومه: سلامة موسى وطه حسين، والعقاد،... وغيرهم. وترجع هذه المعارضة إلى اختلاف طبيعة هؤلاء وتفكيرهم مع طبيعة الرافعى وتفكيره، وقد يأخذ شكل هذه المعارضة عند الرافعى شكل التحدّى ، و ذلك فى نقده لطه حسين خاصّة ، وهذا ما نلمسه فى كتابه " تحت راية القرآن " فى نقد كتاب طه حسين:

" الشعر الجاهلى" مستخدما الوسائل النقدية التى تجعل من نقده نقدًا موضوعيًا، غير أنه لم يَخلُ من الذاتية، حينما نعرف أنّ أصول هذا الاختلاف بين الرافعى وطه حسين وحتى العقّاد أيضا هى أصول قديمة، فأخذ نقد الرافعى لخصومه شكل المعارضة.

---

(١) تحت راية القرآن، ص: ٣١٨.

وشروطها إنما تكمن فى صفات الناقد، فيجب أن يكون ناقدًا قوى الفكر، صحيح الرأى، بتحققه وتمعنه، بليغًا فى أسلوبه وبيانه، وبتوفر هذه الشروط فى الناقد المعارض تكون معارضته «نصف الحق وإن هى لم تكن حقا؛ لأنها تبينه وتجلوه، وتقطع عنه الألسنة وتنفى عنه الظِنّة»[1] وبذلك يتحقق دور المعارضة فى نظر الرافعى فهى تبين الحق وتجلوه، وتقطع عنه الألسنة وتنفى عنه التهمة.

هذه هى جملة الآراء التى بسطها الرافعى فى ثنايا مقالاته، بتحديد ماهية النقد الأدبى وشروطه، وتحديد شكل من أشكاله الذى هو " المناظرة الأدبية "، التى نعتقد أن الرافعى قد ألمح إليها دون التصريح بها فى صدد حديثه عن "مبدأ المعارضة فى النقد ".

من خلال ما سبق نجد أن الرافعى يكتفى بإشارات عامة إلى النقد الأدبى، ولم يتطرق إلى الفنون الأدبية كالقصّة، والمسرحية، فلا نجد فى آرائه أية لمحة عن نقد هذين الفنين المستحدثين. فمثلا " نقد القصّة " ، لم يطلعنا الرافعى على أصول هذا النقد ومناهجه، وإنما تحدث عن طبيعة هذا الفن الأدبى ودوره فى الحياة فى سطور قليلة تجعلنا لا نفرد لهذا الرأى موضوعًا خاصًا به. وأهم رأى يطلعنا عليه نجده فى مقاله: " فلسفة القصّة ولماذا لا أكتب فيها ". فيرى فى هذا المقال أنّ للقصة أدبها العالى، الذى لا ينكره، فهى من هذه الناحية: «مدرسة لها قانون مسنون، وطريقة ممحصة، وغاية معينة، ولا ينبغى أن يتناولها غير الأفذاذ من فلاسفة الفكر الذين تنصبهم مواهبهم لإلقاء الكلمة الحاسمة فى المشكلة التى تثير الحياة ، أو تثيرها الحياة. والأعلام من فلاسفة البيان الذين رزقوا من أدبهم قوة الترجمة عمّا بين النفس الإنسانية والحياة، وما بين الحياة وموادها النفسية فى هؤلاء وهؤلاء، تتخيل الحياة فتبدع أجمل شعرها، وتتأمل فتخرج أسمى حكمتها وتشرّع فتضع أصحّ قوانينها»[2]. ففى مقاله هذا لا نجد

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٣١٨ ، ص: ٣١٩.

(٢) وحى القلم ، ج٣، ص:٣٠١.

أيّة كلمة عن نقد القصة، وهذا راجع إلى أن الرافعى لا يؤمن بأصول هذا الفن وقواعده الموضوعة له التى أخذت من الآداب الغربية، أى الطريقة الكتابية المصطلح على تسميتها بهذا الإسم، فقد اتبع فى كتابة قصصه طريقة غريبة «وغايته منها غير غاية القصّاص ، فالقصة عنده لا تعدو أن تكون مقالة من مقالاته فى أسلوب جديد، فهو لا يفكر فى الحادثة أول ما يفكر، ولكن فى الحكمة والمغزى والحديث والمذهب الأدبى ثمّ تأتى الحادثة من بعد» [1] ولهذا فإن الرافعى لم يشأ أن يضع رأيه فى نقد القصة انطلاقًا من هذه الطريقة التى اتبعها، والتى لا ترضى كثيرا من الأدباء والنقّاد.

أمّا المسرحية فليست له أية آراء فى التعريف بها أو بأسس نقدها. وقد كان الشعر أوفر حظاً من القصة بدراسة الرافعى لهذا الفن من نواحٍ عديدة كما سنرى فى المبحث الثالث من هذه الدراسة، فأفرد لنقد الشعر جزءًا من آرائه، فهو يدخل فى باب " النقد الأدبى "، وفصلناه عن موضوعنا السابق لأهميته.

٢ ـ آراء الرافعى فى نقد الشّعر

٢ ـ ١ ـ الرافعى ونقّاد الشعر فى عصره: كتب الرافعى عن " نقد الشعر "وأحدثت مقالته " نقد الشعر وفلسفته"دويًا كبيرًا فى الأوساط الأدبية، وقد كان يرى أن موضوعا كهذا لا بدّ وأن يكون موقعه فى كتابه "وحى القلم" [2]. فتحدث فى هذا المقال عن الشعر والشاعر، وبين الفينة والأخرى يحدثنا عن ماهية " نقد الشعر " وخصوصياته التى انفرد بها من حيث الأهمية التى أولاها له، ولكى تتضح آراء الرافعى فى " نقد الشعر " نجده يعطينا لمحة عن حالة النقد فى عصره، وعن رأيه فى نقّاد الشعر، إذ يرى أن نقدهم: بأكثره مما لا قيمة له، وساء التصرّف به، ووقع الخلط فيه، وتناوله أكثر أهله بعلم ناقص وطبع ضعيف، وذوق فاسد، وطمع فيه من لا يحصّل مذهبا صحيحا ولا يتجه لرأى جيّد، حتى

---

(١) العريان، حياة الرافعى، ص: ٢٥٣.

(٢) رسائل الرافعى، ص: ٢٥٨.

جاء كلامهم وإنّ فى اللغو والتخليط ما هو خير منه وأخف محملا ، فإنّك من هذين فى حقيقة مكشوفة تعرفها تخليطًا ولغوًا، ولكنك من نقد أولئك فى أدب مزوّر ودعوى فارغة وزوائد من الفضول والتعسف يتزيدون بها للنفخ والصّولة وإيهام الناس أن الكاتب لا يرى أحدا إلا هو تحت قدرته... على أن جهد عمله إذا فتشته واعتبرت عليه ما يخلط فيه أنه يكتب من حيث يريد النقد أن يحقق، ويملأ فراغا من الورق حيث يقتضيه البحث أن يملأ فراغًا من المعرفة»[1]. من الملاحظ أن النقد الحديث فى بداياته قد شكا كثيرًا من دخلاء النقد والأدعياء فيه، فلا نجدهم يكتبون إلاّ ليقال إنهم كتبوا، ولا يهمّهم ماذا كتبوا؟ ولماذا كتبوا؟. وهذا راجع ـ حسب رأى الرافعى ـ لنقص علمهم ، وضعف طبعهم وفساد ذوقهم ، وخلل مذهبهم، فأضحى نقد هؤلاء لغوًا وتخليطًا، بل وتزويرًا للأدب . وغرضهم من ذلك كله النفخ والصولة، وإيهام الناس بسطوتهم .

فإذا اطلعت على نقد هؤلاء، فلا تجده إلا تعليقًا على كلام الشاعر وتصنيفًا وشرحًا وتصفحًا على بعض معانيه، فيصبح الناقد زائدًا متطفّلاً [2]، ولعلّ هذا هو السبب الذى جعل نظمى خليل يعتبر أن الناقد عالة على الكاتب وأنّه شخصية ثانوية تعيش على غيرها[3] ، لكنّه أسرف فى رأيه هذا وحكم على النقد عموما.

ونجد الرافعى من جهته أيضا أسرف فى رأيه، وذلك بحكمه على النقاد بأنهم متطفلون دون استثناء، أو دون تحديد لفئة هؤلاء النقّاد، وقد جانبه الصّواب فى كثير أو قليل لكنما دون تعميم، ولم يعط الأمثلة والبراهين لحكمه هذا وهو ما جعله يعتذر على هذا النقص بأنّ الكلام قد يمتدّ ويطول فتخرج مقالته كتابا، وإنما انصب تركيزه على نقد الشعر ومادته، وليس واقع نقاد الشعر فى عصره[4].

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ص :٢٧٨.

(٣) انظر الصفحة : ٢٠ من هذا المبحث.

(٤) وحى القلم ، ج٣، هامش الصفحة : ٢٧٩.

ويرى أن هناك ضربًا آخر من نقاد الشعر يتناولون الشاعر باعتباره رجلا له موضعه من الناس، فهم بهذا لا يفهمون معنى الشعر ولا يعرفون حقيقة الشاعر ويقحمون التاريخ فى النقد، فيدرسون الشاعر بمنهج تاريخى بحت، يبحث فى المؤثرات التى أثرت فيه، ويعتبرونه عمرا من الحوادث المؤرخة، وهذا تزوير للناقد بجعله مؤرخًا، وليس العيب فى هذا المنهج فى حدّ ذاته، فإنّه لا بدّ منه فى النقد الصحيح بيد أنّه لا يكون بنفسه، وإنما يكون باعتماد مناهج تتبنى المفاهيم الجديدة للشعر والشاعر؛ فهو من أسرار الحياة وصلة نفسه بها، يقول الرافعى: «وثمّ ضرب آخر من تعلق الضعفاء ، يتناول الشاعر باعتباره رجلا له موضعه من الناس ومنزله من الحياة، ثمّ لا يعدو ذلك وهو تزوير للمؤرخ بجعله ناقدًا، وتزوير للناقد بردّه مؤرخا، على أن هذا لا بد منه فى النقد الصحيح، ولكنه لا يقوم بنفسه، ولا تنفذ به بصيرة النقد، إذ الشاعر لم يكن شاعرًا بأنه رجل من الناس وحىٌّ فى الأحياء وعمر من الحوادث المؤرخة، ولكن بموضعه من أسرار الحياة وصلة نفسه بها وقدرة هذه النفس على أن تنفذ إلى حقائق الطبيعة فى كائناتها عامة، وفى إنسانها خاصّة، ثم بقدرة مثل هذه فى النفاذ إلى أسرار اللغة الشعرية التى هى الوجود المعنوى لكل ذلك» [1]. والرافعى تحدّث كثيرًا عن الشاعر وحقيقته ولن نبسط القول فيه فى هذا المقام؛ لأن له موضعه من هذا البحث.

ويرجع الرافعى هذا القصور من النقاّد إلى عدم فهمهم لنقد الشعر وفلسفته، وقصور النقاد هذا، كان سببا فى تخلف الشعر عن منزلته الواجبة له كما يرى الرافعى[2]، فنقّاد الشعر يسهمون بقسط كبير فى تطوير الشعر وتهذيبه وتخليصه من ربقة الجمود، ولعلّه يتفق كثير من النقاد على هذا. فإننا لا نجد فى بدايات النهضة الأدبية ـ على كثرة الشعراء ـ غير مدرسة الإحياء التى تزعمها محمود سامى البارودى، فأعطت نفَساً للشعر العربى. هذه المدرسة التى

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٧٨ وص: ٢٧٩ .

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٧٨.

استمدّت روح الشعر من العصر العباسى الذى عرف ازدهارًا كبيرًا فى شتى المجالات ، وقد استوحت أجمل القصائد لأشعر الشعراء. فكان شعر الإحياء صورة لتلك الفترة، غير أنها لم تخرج عن صور التقليد، ولو بحثنا فى هذه الفترة ـ حسب الرافعى ـ عن نقد الشعر لما وجدنا إلا ضربًا من سخرية المنقود بناقده، فيصبح وضع الكلام على العكس(١).

فأنت ترى أنّ الرافعى ينبه إلى خطورة موقف النقاد من الشعراء؛ فلا بدّ أن يكونوا فى مستوى من ينقدو نهم من الشعراء أو أكثر من مستواهم، فناقد الشعر عنده يجب أن يكون عالمًا بالشعر وممارسًا له كما سنرى وعلى هذا الأساس نجد أنه يؤكد على ناقد الشعر وعلى دوره فى تقويم الشعراء، ولهذا فقد حدّد نقد الشعر فى وضعه الذى ارتضاه لنفسه وأراده لغيره.

٢ ـ ٢ ـ نقد الشعر، ماهيته وشروطه عند الرافعى: إنّ النظرة السطحية والعجلى للشعر، تجعل القارئ له يسمعه حروفًا وكلمات وجملا، تركيبها لايعدو أن يكون تركيبًا إنشائيًا وإيقاعيًا، لا يحس القارئ سرّ وضعه وتركيبه، ولهذا فقد رأينا الرافعى كيف عاب على نقاد عصره ضعفهم فى فهم معنى الشعر وغايته وأسراره ، واعتبارهم الشاعر فى موضع أقل من موضعه الصحيح، وقد أراد أن يؤسس لنقد الشعر انطلاقًا من المفاهيم العميقة للشعر والشاعر، ولا ندّعى أنّه وحده هو الذى قام بالثورة ضدّ هذه المعانى الضيّقة، فهناك نقاد آخرون يرون أن الشعر من أرقّ المعانى الإنسانية.

فالشعر بمعناه الدقيق عند الرافعى هو: «فن النفس الكبيرة الحسّاسة الملهمة، حين تتناول الوجود من فوق وجوده فى لطف روحانى ظاهر فى المعنى واللغة والأداء»(٢). هذا هو المعنى الذى يرتكز عليه نقد الشعر وهو من أصوله، فناقد الشعر يجب أن يكون عليما بموضع الشاعر، فهو النفس الكبيرة الحسّاسة الملهمة، وله مرجعياته وأصوله التى يعتمد عليها ليقيس بها الشعراء ويعلم

(١) وحى القلم ، ج٣، ص: ٢٧٨.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٧٧.

درجات تفاوتهم، فهذا الفنّ يثير قضية الإنسانية، وهى سرّ الوجود على أساس من المعانى الفلسفية والروحية، التى تسطع من المعنى الذى يثيره الشاعر واللغة التى يستعملها، والأسلوب البيانى الذى هو صورة الأداء، وهنا ندرك عمق الفكرة التى يطرحها الرافعى، فنعرف من خلالها مدى صعوبة الدور المنوط بناقد الشعر.

وإذا كان نقد الشعر فن ذوقى يهذب الشعر ويصقله، ويصلح ما فسد من أساليبه ويهدى إلى بدائع الشعراء ومثالبهم ، فإن نقد الشعر عند الرافعى أعمق من هذا بكثير، فالنقد البديع عنده: «إذا قرأته ما يخيّل إليك أنّ الشعر يعرض نفسه عليك عرضًا ويحصّل لك أمره ويبيّن حالته فى ذهن شاعره، وكيف توافى وائتلف، وكيف انتزعه الشاعر من الحياة، وماوقع فيه من قدر الإلهام، وما أصابه من تأثير الإنسان وما اتفق له من حظ الطبيعة والأشياء، وبالجملة يورد النقد عليك ما ترى كأن حركة الدّم والأعصاب قد عادت مرة أخرى إلى الشعر» [(١)].

هذه آية النقد البديع الذى يتجاوز التهذيب والصقل إلى إحياء الشعر، فالنقد للشعر، كالماء للزهرة الذابلة؛ الذى يسرى فى ساقها وأوراقها ليبث فيها الحياة من جديد، وكذلك النقد فإنه يجعل الشعر يعرض نفسه ويبوح بمكنونه من خلاله، بل ويستطيع أن يشفّ عن تقلباته فى ذهن صاحبه، وكيف استقرّ وائتلف، فهنا نرى كيف أنّ النقد يسرى داخل الشعر، وكيف يكشفه وذلك بإحساس الناقد بالمعانى التى أحسها الشاعر، وما كان يتخالجه من الفكر وما يتمثل له من الصور. فهذا هو النقد الشعرى الذى يرى " بودلير " أنه يجعل الناقد رشيق العاطفة رقيق الإحساس ومقياسه هو الطبيعة بأسرها بإنسانها ومجتمعها، فعلى الناقد أن يتأثر لينتقد بانفعال لكى يسمو بالمدارك إلى أفق جديد[(٢)].

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٨١.

(٢) يوسف البعينى، مقال :الانتقاد الأدبى، أقاعدة لغوية هوأم عاطفة؟، مجلة المقتطف ،القاهرة ،ج١، م٨٩، يونيو ١٩٣٦، نقلا عن كتاب"نظرية النقد،القسم الأول، ص: ٣١٩.

وقد تحدث كثير من النقاد عن حقيقة هذا النقد ، وقد اعتبر "يوسف البعينى" أن النقد إنما هو عاطفة لا قاعدة لغوية[1]، وقد يتعارض هذا مع رؤية الرافعى من حيث نفى القاعدة اللغوية، كما اعتبره "أحمد الشايب" ظاهرة اجتماعية لا غنى عنها مطلقًا[2]، وهناك آراء كثيرة فى هذا المجال لا يمكن حصرها، وإنما سقنا المثالين للتدليل على وجود هذا الإختلاف. ونجد الرافعى يعتمد فى رؤيته لحقيقة هذا النقد على الشعر ذاته الذى يحمل الفكر والعاطفة والجمال، قال: «وإذا كان من نقد الشعر علم فهو علم تشريح الأفكار، وإذا كان منه فن فهو فن درس العاطفة، وإذا كان منه صناعة فهى صناعة إظهار الجمال البيانى فى اللغة»[3]. وهذا الرأى لدى الرافعى لم تتحدد وجهته، فهذه النظرة الشاملة لم توضح حقيقة العلاقة القائمة بين كل من الفن والصناعة بنقد الشعر، ولم نجد تحديدا لهذه العلاقة غير علاقة النقد بالعلم الذى هو تشريح للأفكار، «ولا يراد من النقد أن يكون الشاعر وشعره مادة إنشاء، بل مادة حساب مقدر بحقائق معينة لا بدّ منها؛ فنقد الشعر هو فى الحقيقة علم حساب الشعر وقواعده الأربع التى تقابل الجمع والطرح والضرب والقسمة: هى الاطلاع والذوق والخيال والقريحة الملهمة»[4] ، فهذه هى القواعد الأربع التى تمكّن من تشريح أفكار الشاعر، أما فن درس العاطفة، وصناعة إظهار الجمال فى اللغة، فلا نجد أىّ تفسير لها فى ثنايا آراء الرافعى.

إنّ نقد الشعر عند الرافعى إنما يكون بمنهج يعتمد على جملة من المعارف ،منهاالتاريخ ويكون بجملة أشياء، يقول الرافعى: «ولئن كان فى نقد الشعر تاريخ لا يتم النقد إلا به، فهو تاريخ الشعر فى نفس قائله، ثمّ تاريخ هذه النفس فى معانى الشعر من عصرها، ثمّ أدب الشاعر من الوجود الأدبى للغة التى نظم بها،

---

(١) انظر المرجع نفسه، ص: ٣٢٢.
(٢) أحمد الشايب ، مقال : فى وظيفة النقد الأدبى، نقلا عن المرجع نفسه ، ص:٢٦٢.
(٣) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٨٧.
(٤) المصدر نفسه، ص: ٢٧٨.

وذلك لا بدّ أن يقع فيه تاريخ الشاعر نفسه محصّلا من نواحيه فى جهات الحياة متعمقا فيه بالاستقصاء، متغلغلا إليه بالنقد...» [1]، ونحن نعلم أن منهج التاريخ فى نقد الشعر وفى النقد الأدبى عموما، ضرورى جدّا لمعرفة الملابسات التى تتعلق بالشاعر وشعره ما يسهم فى بيان حيثيات العمل الأدبى، ومبرّر وجوده وتفسيره، ولا يكون هذا إلا بالجوانب الثلاثة التى ذكرها الرافعى:

١ - تاريخ الشعر فى نفس الشاعر.

٢ - تاريخ نفس الشاعر فى معانى الشعر من عصرها.

٣ - أدب الشاعر من الوجود الأدبى للغة التى نظم بها.

فتاريخ الشعر فى نفس الشاعر، إنما يكون باعتماد التجربة الشعرية التى مرّ بها الشاعر، فصقلت موهبته، وذوقه، ومدى مخالطة الشعر لنفس الشاعر، وكيف خلقت فيه الإحساس والشعور والانفعال، وملاحظة مدى تطور هذه الموهبة فى نفسه. أما تاريخ نفس الشاعر فى معانى الشعر من عصرها، فيكون بالموازنة بين النصوص الشعرية والنظر فى معانيها، وأسبقية الشاعر فى الوصول إلى هذه المعانى ، أمّا أدب الشاعر من الوجود الأدبى للغة، فهذا يوصل الناقد إلى الحكم على الشاعر وتحديد طبقته فى آداب اللغة بالاستقصاء والنقد، فالمؤثرات الخارجية التى تحيط بالشاعر من ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية وأخلاقية ودينية، ستجد بصماتها فى شعر الشاعر ، وهذه الظروف تعمل على وسمه بسمات من عصره وبيئته.

إن ناقد الشعر يجب عليه أن يستفيد من شتَّى المعارف، وقد رأينا كيف أن الرافعى عاب على نقاد عصره تزويرهم للناقد بجعله مؤرخًا. ولهذا فإن النقد لا يعتمد على التاريخ وحده فهو جزء من المعرفة التى تفيد الناقد وتجعل نقده يسير نحو هدفه الصحيح.

---

(١) وحى القلم، ج٣. ص: ٢٧٩.

تحدثنا آنفًا عن شروط النقد الأدبى التى وضعها الرافعى ، ليلتزم بها نقاد الأدب ، ومن بين الشروط التى ذكرها هو وجوب إبداع ناقد الأدب لصناعتى الشعر والنثر، ولا نجد اختلافا بالنسبة للشروط التى وضعها لناقد الشعر مع هذه الشروط العامّة، إلا أنه يركّز على هذا الشرط بتكراره مرارًا فى الحديث عن نقد الشعر، قال: «وإن لنا رأيًا بسطناه مرارًا، وهو أنّه لا ينبغى أن يعرض لنقد الشاعر والكلام عنه إلا شاعر كبير، يكون ذا طبيعة فى النقد أو كاتب عظيم يكون ذا طبيعة فى الشعر ، أى لا بدّ من الأدب والشعر معا لنقد الشعر وحده. فيأتى الكلام فيه من العلم والذوق والإحساس والإلهام جميعا، فيتبين الناقد وجوه النقص الفنّى، ويعرف بم نقصت وماذا كان ينبغى لها؟ وما وجه تمامها؟ ثم يعرف من الكمال الفنّى مثل ذلك»[1]. فناقد الشعر إمّا أن يكون شاعرًا كبيرًا فى الطبقة الأولى من الشعراء ذا موهبة فى النقد إما يكون كاتبا عظيما ذا موهبة فى الشعر، ففى الحالتين يجب أن يكون أديبا وشاعرا.

ولا بدّ فى هذا الإطار أن تكون فى نقد الشعر حاسّة ترشد الناقد إلى وجوه النقص الفنّى، ووجوه الكمال الفنّى، مثلها مثل الحاسّة التى فى الأنف فـ «ليس الأنف هو الذى ينقد الوردة العطرة الفيّاحة، وإنما تنقدها الحاسّة التى فى الأنف، وناقد الشعر إن لم يكن شاعرا فهو أنف صحيح التركيب ولكن بالجلد والعظم، دون تلك الحاسة التى هى روح العصب المنبث فى هذا التركيب والمتصل بما وراءه من أعصاب الدماغ» [2]، ففقد الناقد لهذه الحاسّة يعنى فقدان هذه الموهبة الشعرية التى تمكّن الناقد من إحساسه بخلجات نفس الشاعر وأفكاره ومعانيه.

والناقد فى هذه الحالة إنما ينطق فى نقده بعلمه وذوقه وإحساسه وإلهامه، فكل هذه الوسائل تؤهله لهذا العمل، وبقدر النقص فى هذه الوسائل يكون ضعفه، وبقدر تمامها تكون قوته، وهذا الناقد ـ الذى ينقد الشعر إنما هو عند

---

(١) وحى القلم ، ج٣، ص: ٢٧٩ وص: ٢٨٠.

(٢) المصدر نفسه ، ص: ٢٨٠ ص: وص: ٢٨١.

الرافعى الشاعر نفسه منقح تام بغير ضعف ولا نقص: «ولو أمكن أن ينفصل الشاعر من شعره فيقطع ما بينه وبين المعانى من نسب نفسه، ويبتعد عن الشعر ليراه جديدا عليه ويميّزه من كل جهاته لكان هو الناقد، فناقد الشعر هو الشاعر نفسه، ولكن فى وضع أتمّ وأوفى، وحالة أبين وأبصر، أى كأنّه الشاعر نفسه منقحا تاما بغير ضعف ولا نقص»[1]، فالرافعى يطرح هذه الفرضية غير الممكنة، ليبين لنا كيف يكون الناقد شاعرًا، فكأنّ الناقد هو ناظم الشعر الذى ينقده، ومنقطع عنه بعد ذلك، وبالتالى فإنه يحسّ بمعانيه كما يحسّها الشاعر، والروح الشعرية تكافئ الروح الشعرية التى فى الشاعر، ولهذا فإن: «الشاعر لا يتسع لنقده ولا يحيط به إلا من كانت له روح شعرية تكافئه فى وزنها، أو تربى على مقداره»[2].

ومن جهة أخرى يرى أنه يجب على الشعراء أن يتحرَّوا موهبة النقد، فمن مصيبة الأدب ومن أكبر أسرار ضعفه أنّ الشعراء لا طاقة لهم بالنقد، بل ويفرون منه فرارا ويتفادونه، فلا تراهم يحسنون غير الشعر، وهو من ضروب العجز عند شعراء عصره كالبارودى وصبرى وحافظ وشوقى، فهم برأيه لا يدرأون عن أنفسهم نقدا ولا يستطيعون أن يكتبوا فصلا فى النقد الأدبى ويحققون مسألة فى تاريخ الأدب.[3] ونرى أنّ الرافعى لم يجانبه الصواب فى هذا، فكلّهم يُسِّر لما خلق له، فترى الشاعر إنما عرف بشعره وبلغ شأوًا عظيمًا يشيد به النقاد أنفسهم، ولم يكن ناقدا للشعر ولا عليما به، وترى الناقد إنما عرف بنقده ولم تخالطه نزعة الشعر؛ فهناك من النقاد من كتب فصولا رائعة فى هذا النقد من دون أن يكتب بيتًا واحدًا من الشعر، بل وترى من آيات النقد العجيب من إذا كتب فصلا فى نقد الشعر، تجده يتنبّه إلى أسرار عجيبة فى الشعر ومعانيه من دون أن يكون شاعرا، فانظر إلى هذه المفارقة!.

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٨١.

(٢) وحى القلم ، ج٣، ص: ٢٨٦.

(٣) المصدر نفسه ، ص: ٣٥٥.

٢ - ٣ - دور ناقد الشعر: الناقد الذى ألمّ بأسباب المعرفة، فى استعراض اللغة والتمكن من فلسفة النقد، وكان ثاقب الذهن بصيرا بمذاهب الأدب. لا بدّ له من دور يؤهله لتأدية الرسالة التى يريدها النقد، وهذا الدور إنما يكون من طبيعته، وللرافعى رؤيته فى هذا المجال، فهو يعطينا خلاصة هذا الدور انطلاقا من حقيقة العلاقة القائمة بين الشاعر والناقد: «فإن الشاعر لا يكون لسان زمنه حتى يوجد معه الناقد الذى هو عقل زمنه» [١]. والشاعر يعبّر عن المعانى، والناقد يفكر فى حقيقتها ويتفلسف فيها.

تتجلّى نظرة الرافعى لدور الناقد من خلال العلاقة القائمة بين الشاعر والناقد، ففى الحقيقة أنّ هناك تلازما بينهما، فدور الناقد يكمن فى تصحيح شعر الشاعر أو إقرار ما أتى به الشاعر على وجه من الصواب والتوفيق إلى ما يتوخاه الناقد من الشاعر، أو يزيد عليه الناقد فى توضيح ما لم يستطع الشاعر توضيحه، وقد يضفى عليه من فكره وبيانه ليتسنى للقارئ فهم الشعر وتذوقه:

«والشاعر والناقد يلتقيان جميعًا فى القارئ ، فوجب من ثمّ أن يكون الناقد قوة تكشف قوة مثلها أو دونها ليصحّح فنٌّ فنًا مثله أو يقرّه أو يزيد عليه فضل بيان ومزية فكر، وبهذا يصبح القارئ كالسائح الذى معه الدليل وأمامه المنظر، أى معه التاريخ الناطق وبإزائه التاريخ الصّامت»[٢]. لكن هناك ملاحظة جديرة بالتنويه يلمّح إليها الرافعى ولم يذكرها صراحة، وتكمن فى اعتبار الناقد نفسه قارئًا من الدرجة الأولى، فالناقد للشعر إنما هو قارئ له وسائله الخاصّة، تجعل من قراءته قراءة نقدية تصرف همّها إلى الولوج فى أسرار القصيدة وتحليل مكوناتها.

فالدور المنوط بناقد الشعر إنما يكمن عنده أساسا فى تعليم «القارئ كيف يذوقه ويتبينه، ويخلص إلى سرّ التأثير فيه، ويخرجه مخرجًا سَريًا فى أنغامه

---

(١) المصدر نفسه ، ص: ٢٧٩.

(٢) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٨٠.

وألحانه، ويأتى به من نفس شاعره ومن نفسه جميعا، فقوة التمييز فى هذا كله على تسديد وتصويب، هى التى يعطيها الناقد لقرائه»[1]، فالقارئ العادى لا يمكنه أن يهتدى بنفسه إلى سرّ تأثير الشعر إلا إذا وجد من يهديه إلى ذلك، ويوجهه إلى مواطن الضعف والقوة، وسرّ التأثير فيه، فكم من شعر يقرؤه القارئ العادى فلا يجده إلا أبياتا من الشعر لا تزيد على أن تكون حروفا وكلمات وجملا فيُعرِض عنها، ويصدنّه جهله وفساد ذوقه عن إكمال ما يقرأ، لكن الناقد حينما يتناول هذا الشعر ويرى فيه رأيه ربما وجد خيرة الشعر فى الذى ترك مهملا وحكم عليه من قبل القرّاء بالفشل، ومثال ذلك شعر "طاغور" الذى عانى هذه الصدمة فى وطنه، والذى كان سببه قصور القراء والنقاد فى بيئته فوجد صداه فى بيئة أخرى، وكان دور النقاد عظيما فى إبراز حقيقة شعر طاغور والسرّ الكامن وراء نجاحه وحصوله على جائزة نوبل للآداب[2]، ومنذ ذلك الحين أصبح شعر طاغور ـ فى نظر القراء عامة ـ هو شعر الجودة والعمق.

إذن فالصّلة الفكرية بين الشاعر والقارئ عند الرافعى كتابة الناقد، قال: «والشعر فكر وقراءته فكر آخر، فإن قصّر هذا عن أن يبلغ ذلك ليتصل به ويتغلغل فيه فلا بدّ للفكرين من صلة فكرية هى كتابة الناقد الذى هو من ناحية كمال للطبيعة الناقصة، ومن ناحية أخرى شرح للطبيعة الكاملة، ومن ناحية ثالثة هو بذوقه وفنه قانون الانتظام الدقيق الذى يبين به ما استقام فى الكلام وما اعوج»[3].

وإذا كان الشعر فكرًا وقراءته فكرًا آخر فإنه لا بد أن ترتبط العلاقة بين الشاعر وقارئه برابطة الفكر هاته فى حالة قصور القارئ عن بلوغ الفهم العميق لشعر الشاعر. فناقد الشعر يفسّر الفكر الذى يختلج فى ذهن الشاعر ولا يدركه

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٨١ وص: ٢٨٢.

(٢) ولد هذا الشاعر فى ٦ مايو ١٨٦١ بمدينة كلكتا، ومنح جائزة نوبل للآداب سنة ١٩١٤ على ديوانه "قربان الأغانى" الذى نشره باللغة البنغالية، سنة ١٩١٠م.

(٣) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٨٢.

القارئ، فتكون كتابته هى السبيل لإرشاده، فالناقد فى هذه الحالة ـ كما رأينا عند الرافعى ـ هو الشاعر نفسه منقحا؛ لأنه من ناحية كمال للطبيعة الناقصة وهى وجوه النقص الفنّى، ومن ناحية ثانية هو معنى للطبيعة الكاملة التى هى من الكمال الفنّى، ومن ناحية ثالثة هو النظام الذى على أساسه يتم توضيح وجوه النقص ووجوه الكمال.

قد رأينا آراء الرافعى فى النقد الأدبى وفى نقد الشعر على الخصوص واعتبرناها كمنطلق لرؤيته النقدية، وربما كانت هذه الرؤية تعكس شخصيته، فحينما يتكلم عن ناقد الشعر، فإنما يقصد نفسه فهو يريد أن يضع قواعد النقد الأدبى وفقًا لقناعاته وتصوراته لمهمة النقد ودوره فى الحياة الأدبية، ولا نجد أى انفصال بين آراء الرافعى فى هذا الشأن وبين الآراء الحديثة للنقد.

الفصل الثانى

قضايا الأدب عند الرافعى

١ - **الأدب والأديب:** للرافعى نظرته الخاصّة للأدب، وتجد هذه النظرة ذات بعد فلسفى يقف فيها على وصف الأدب وصفًا دقيقًا يميل إلى النزعة المثالية، خاصّة عندما يربط معناه بالمثل العليا أو بأسرار الألوهية التى تعطى الأدب طابع المثالية، وفى هذه الآراء يؤكد على دور الأدب فى حياة الإنسان.

يرى الرافعى أن أسمى معانى الأدب الذى انفردت به اللغة العربية والذى أغفله أهل هذه اللغة، إنما يكمن فى إقرار المعنى الفلسفى له؛ فيربط عناصره بالمعانى الإنسانية السّامية التى هى صورة لهذه العناصر، قال: «فإذا أردت الأدب الذى يقرّر الأسلوب شرطا فيه، ويأتى بقوة اللغة صورة لقوة الطباع، وبعظمة الأداء صورة لعظمة الأخلاق، وبرقة البيان صورة لرقة النفس، وبدقته المتناهية فى العمق صورة لدقة النظرة إلى الحياة، ويريك أن الكلام أمة من الألفاظ عاملة فى حياة أمة من الناس، ضابطة لها المقاييس التاريخية، محكمة لها الأوضاع الإنسانية، مشترطة فيها المثل الأعلى، حاملة لها النور الإلهى على الأرض...

... وإذا أردت الأدب الذى ينشئ الأمّة إنشاءً ساميًا، ويدفعها إلى المعالى دفعا، ويردها عن سفاسف الحياة ويوجهها بدقة الإبرة المغناطيسية إلى الآفاق الواسعة، ويسددها فى أغراضها التاريخية العالية تسديد القنبلة خرجت من مدفعها الضخم المحرر المحكم، ويملأ سرائرها يقينا ونفوسها حزما وأبصارها نظرًا، وعقولها حكمة، وينفذ بها من مظاهر الكون إلى أسرار الألوهية...إذا أردت

الأدب على كل هذه الوجوه من الاعتبار. وجدت القرآن الحكيم قد وضع الأصل الحى فى ذلك كله»[1].

فالأدب الحقيقى من خلال ما سبق هو قوة اللغة وعظمة الأداء ورقة البيان ودقة النظرة إلى الحياة، وهذا العمق إنما هو الألفاظ التى لها أسرار نظامها ومعانيها، فهى لغة تضبط أحداث التاريخ وأوضاع الإنسان، هذه اللغة مثلها الأعلى لغة القرآن التى تحمل النور الإلهى على الأرض. وحقيقة الأدب إنما تعرف من وظيفته التى يؤديها، فهو ينشئ الأمّة إنشاءً ساميًا ويدفعها إلى المعالى دفعا، ويردها عن سفاسف الحياة، ويوجهها إلى الآفاق الواسعة، ويسدّد الأمّة فى أغراضها التاريخية، ويملأ سرائرها يقينًا، ونفوسها حزما وأبصارها نظرًا، وعقولها حكمة، بل وينفذ بها من مظاهر الكون إلى أسرار الألوهية، هذه النظرة عند الرافعى تربط بين الأدب والأخلاق والدين. فبقاء الأدب مرهون ببقاء القيم التى يبثها فى حياة الناس،ولهذا فإنّ: «الأدب الذى يحملنا على أجنحة ويرفعنا إلى ما وراء المادة هو الأدب الخالد الصحيح، الذى يتغنّى ـ دومًا ـ بقلب الإنسانية، فيشارك كل إنسان ذلك الغناء الأزلى» [2]، والأدب بقيمه الروحية، إنما هو وسيلة إصلاح تصدر عنه صدورا طبيعيا كما يقول طه حسين [3]، ويجب أن يكون أدبا رفيعا. فالغاية فى الأدب والفن لا تبرر الوسيلة، كما يرى توفيق الحكيم[4]، لأن قيمة الأدب إنما تكمن بالدرجة الأولى فى الوسيلة التى يستخدمها للوصول إلى الهدف الذى يتوخاه.

والرافعى فى هذا يرى أنّ الأدب الرفيع إنما يكون لخدمة الفضائل والأخلاق، قال: «ثم إنّ الاتساق والخير والحق والجمال ـ وهى التى تجعل للحياة الإنسانية

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص:٢٥٦ و ص: ٢٥٧.

(٢) ثريا عبد الفتاح ملحس، القيم الروحية فى الشعر العربى قديمه وحديثه، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ص: ٢١٥.

(٣) طه حسين، خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٦٣، ص: ٥٨ .

(٤) توفيق الحكيم، فن الأدب، دار الكتاب العربى، بيروت، الطبعة الثانية، سنة (١٣٩٣هـ-١٩٧٣م)، ص: ٢٢٠.

أسرارها ـ أمور غير طبيعية فى عالم يقوم على الاضطراب والأثرة والنزاع والشهوات، فمن ذلك يأتى الشاعر والأديب وذو الفن علاجًا من حكمة الحياة للحياة، فيبدعون لتلك الصفات الإنسانية الجميلة عالمها الذى تكون طبيعية فيه، وهو عالم أركانه الاتساق فى المعانى التى تجرى فيها، والجمال فى التعبير الذى يتأدى به والحق فى الفكر الذى يقوم عليه والخير فى الغرض الذى يساق له. ويكون فى الأدب من النقص والكمال بحسب ما يجتمع له من هذه الأربعة، ولا معيار أدق منها إن ذهبت تعتبره بالنظر والرأى، ففى عمل الأديب تخرج الحقيقة مضافًا إليها الفن، ويجىء التعبير مزيدا فيه الجمال، وتتمثل الطبيعة الجامدة خارجة من نفس حيّة، ويظهر الكلام وفيه رقة حياة القلب وحرارتها وشعورها وانتظامها ودقّها الموسيقى، وتلبس الشهوات الإنسانية شكلها المهذب لتكون بسبب من تقرير المثل الأعلى الذى هو السرّ فى ثورة الخالد من الإنسان على الفانى،والذى هو الغاية الأخيرة من الأدب والفن معا»[1]، فعالم الإنسان ملىء بالرذائل والفوضى، وعالم الأدب الأصيل ملىء بمعانى الرفعة والفضائل والاتساق، فالأديب إنما يأخذ من هذه المعانى لتكون علاجًا للحياة فيبدع هذا الأديب عالمًا تكون هذه المعانى طبيعية فيه، إنه عالم الأدب الذى يتميز عن العالم المادى المضطزب بروحه الصافية، هذا العالم الذى أركانه الاتساق والجمال والحق والخير، فيكون نقصه وكماله بحسب هذه الأركان.

وهناك نوع من الأدب العالمى الذى تحدث فيه بعض مشاهيره عن الرذائل والشهوات، وتفننوا فى وصفها، وعالجوا الحياة بطريقتهم الخاصة و يسميها الرافعى طريقة " الأمر بالنهى " التى يعتمد النوابغ فى بعض أدبهم إلى صرف الطبيعة النفسية عن وجهها، بعكس نتيجة الموقف الذى يصوّرونه، أو الإحالة فى الحادثة التى يصفونها، فينتهى الراهب التقى فى القصّة ملحدًا فاجرًا، و ترتدّ المرأة البغى قدّيسة، ويرجع الإبن البار قاتلا مجنونًا جنون الدم، إلى كثير مما

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٤٩.

يجرى فى هذا النسق، كما تراه" لأنا طول فرانس" و " شكسبير " وغيرهما، وما كان ذلك عن غفلة ولا شر، ولكنه أسلوب من الفن يقابله أسلوب من الخلق، ليبدع أسلوبًا من التأثير، وكل ذلك شاذ معدود ينبغى أن ينحصر، ولا يتعدى لأنه وصف لأحوال دقيقة طارئة على النفس، لا تعبير عن حقائق ثابتة مستقرة فيها» [١].

ويشترط الرافعى على الأديب العبقرى الذى تلك صفته وذلك أدبه أن يعلو بالرذيلة فى أسلوبه ومعانيه، آخذًا بغاية الصنعة متناهيًا فى حسن العبارة [٢]، ولكنه يرى فى هؤلاء العباقرة، إنما يصنع الإلهام فيهم صنعه الفنى بطريقة بديعة التأثير أصلها فى أديب الرذيلة ما يقوده ويندفع إليه كأن العبقرى من هؤلاء عاد حيوانًا يكتب...[٣]

وهذا الرأى فيه من الإقذاع والشدة ما لا يمكن أن يوصف أكثر من هذا، فترى الرافعى من جهة يعتبر أدب هؤلاء أسلوبا من الفن يقابله أسلوب من الخلق، ليبدع أسلوبا من التأثير، وفى اتجاه معاكس تمامًا يرى أن أدبهم إنما هو اندفاع نحو الشهوات، فـ " أنا تول فرانس" مثلا يرى الرافعى فيه ـ على عبقريته ـ أنه شرع لنفسه ما لا يصنع الشيطان أخبث منه، فهو حيوان من أعقل العقلاء، وعاقل من أكبر المجانين... وكل أقدار نفسه فى آرائه وكفى [٤]، ومن خلال هذا الكلام نستطيع أن نقول إن حكم الرافعى على مثل هؤلاء الأدباء إنما هو رأى يحتكم إلى الأخلاق بالدرجة الأولى، مهما كانت شهرة هذا الأديب أو ذاك .

وإذا كان الأدب يهدف إلى نشر الفضائل والخير، فإننا نجد علاقته بالدين علاقة متينة؛ لأن كليهما يهدف إلى مثل عليا، ويبحثان عن الحقيقة القصوى، بيد أن الأدب حرّ طليق والدّين مقيد [٥]. والرافعى يقرّ هذا التشابه بين الأدب والدين

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٥٤ .

(٢) المصدرنفسه و الصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٢٥٥.

(٤) الرافعى، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربى، بيروت، الطبعة الثامنة، ص: ٩٦.

(٥) ثريا عبد الفتاح ملحس، القيم الروحية فى الشعر العربى قديمه وحديثه، ص: ٢٧.

من خلال دور الأديب ذى النفس العالية، هذه النفس التى تحفظ للدنيا حقائق الضميروالإنسانية والإيمان والفضيلة،والتى قامت حارسة على ما ضيّع الناس، والأدب من هذه الناحية يشبه الدّين: «كلاهما يعين الإنسانية على الاستمرار فى عملها، وكلاهما قريب غير أنّ الدين يعرض للحالات النفسية ليأمر وينهى، والأدب يعرض لها ليجمع ويقابل، والدين يوجه الإنسان إلى ربّه، والأدب يوجهه إلى نفسه، وذلك وحى الله إلى الملك إلى نبى مختار، وهذا وحى الله إلى البصيرة إلى إنسان مختار»[1]، وهناك طرف آخر من المشابهة بين الأدب العالى وبين الأديان، تكمن فى عبقرية الأدب التى تكون فى إرسال الأفكار على وجه من التسديد يقررها الأديب فى مكانها من النفس الإنسانية دون حائل، وهى أفكار عقل التاريخ الإنسانى فى أسلوبها البيانى الجميل ، وتتحقق فى الوجود ويعمل بهذه الأفكار مثلها مثل الشرائع الدينية [2].

إن الجو الروحانى الخاص الذى يعيشه الأديب، إنما هو ـ فى نظر الرافعى ـ مادة للأدب؛ لأن نفس الأديب تنطلق إلى الأجواء البعيدة فى عالم الخيال، وهذا الجو الروحانى هو " أشواق النفس" و هو مادة الأدب، و قد صحّ عنده «أن النفس لا تتحقق من حريتها ولا تنطلق انطلاقتها الخالدة فتحسّ وحدة الشّعور ووحدة الكمال الأسمى إلا فى ساعات وفترات تنسلُّ فيها من زمنها وعيشها ونقائضها واضطرابها إلى (منطقة حياد) خارجية وراء الزمان والمكان» [3]، إنه عالم المثل الذى يعيشه الأديب من خلال منطقة حياد لا يربطها زمان ولا مكان، فتستشعره روح الأديب.

هذه هى مكانة الأدب فى حياة الإنسان، وهذه هى طبيعته ومادته . وإذا أردت مكانة الأدب بين العلوم الأخرى وجدتها عند الرافعى تسمو فوق كل العلوم من حيث هى مادة إحساس مثلها مثل الأعصاب فى الإنسان، قال: «والأدب من

---

(١) وحى القلم، ج٣ ، ص : ٢٥٣.

(٢) المصدر نفسه، ص : ٢٧٦.

(٣) المصدر نفسه، ص : ٢٤٨.

العلوم كالأعصاب من الجسم هى أدق ما فيه، ولكنها مع ذلك هى الحياة والخلق والقوة والإبداع ولاتقاس بمقياس العظام المشبوحة الغليظة»(١)..

وهكذا ـ وحسب كل ما سبق ذكره ـ كانت رؤية الرافعى للأدب تتسم بالعمق والدقّة فى التعبير عن حقيقته الماورائية. وأما نظرته للأديب فلا تختلف كثيرًا عن هذه النظرة، وتجد معناه مرتبطًا بمعنى الأدب عمومًا حينما تستقرّ فى أذهاننا تلك الفكرة المثالية التى نصّ عليها الرافعى من قبل، ونجدها الآن فى تحقيق المعنى المتكامل للأديب، حيث قال: «ولو أردت أن تُعرِّف الأديب من هو، لما وجدت أجمع ولا أدق فى معناه أن تسميه الإنسان الكونى، وغيره الإنسان فقط، ومن ذلك ما يبلغ من عمق تأثره بجمال الأشياء ومعانيها، ثمّ ما يقع من اتصال الموجودات به بآلامها وأفراحها، إذا كانت فيه مع خاصية الإنسان خاصية الكون الشامل؛ فالطبيعة تثبت بجمال فنه البديع أنّه منها، وتدلّ السّماء بما فى صناعته من الوحى والأسرار أنّه كذلك منها، وتبرهن الحياة بفلسفته وآرائه أنه هو أيضا منها، وهذا وذاك وذلك هو الشمول الذى لا حدّ له، والاتساع الذى كل آخرٍ فيه لشىء أول فيه لشىء» (٢). هذا هو الأديب عند الرافعى. إنّه يتأثر بأشياء الكون من جهة جمالها ومعانيها، ويتصل بموجودات الكون من جهة آلامها وأفراحها، والإنسان الكونى إنما تكون فيه خاصية الكون الشّامل الذى لا يخرج عن ثلاثية الطبيعة والسماء والحياة التى ينشأ أدب الأديب منها. فإذا أردنا الجمال فلنلتمسه فى الفن البديع الذى هو انعكاس للطبيعة على عمل الأديب. وإذا أردنا الإلهام الذى هو صناعة من الوحى والأسرار فلنلتمسه فى أسرار السماء، وإذا أردنا فلسفة الأديب وآراءه فلنلتمسهما فى الحياة، وكلّ هذا عند الرافعى إنما هو الشمول والاتساع اللذان لا حدّ لهما.

---

(١) تحت راية القرآن، ص: ١٣٦ وص: ١٣٧.

(٢) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٥٠، وانظر أيضا، ص: ١٦ من المصدر نفسه.

الأديب مرهف الحسّ: «وهو إنسان يدلّه الجمال على نفسه ليدلّ غيره عليه، وبذلك زيد على معناه معنى، وأضيف إليه فى إحساسه قوة إنشاء الإحساس فى غيره، فأساس عمله دائمًا أن يزيد على كل فكرة صورة لها، ويزيد على كل صورة فكرة فيها، فهو يبدع المعانى للأشكال الجامدة فيوجد الحياة فيها، ويبدع الأشكال للمعانى المجرّدة فيوجدها هى فى الحياة، فكأنّه خلق ليتلقّى الحقيقة ويعطيها للناس ويزيدهم فيها الشعور بجمالها الفنّى. وبالأدباء والعلماء تنمو معانى الحياة كأنّما أوجدتهم الحكمة لتنتقل بهم الدنيا من حالة إلى حالة، وكأنّ هذا الكون العظيم يمرّ فى أدمغتهم ليحقق نفسه» [1]. هنا تكمن رسالة الأديب، فإذا كان الجمال يبدو للأديب ذلك السرّ الذى يحسّه ـ دون أن يعرف حقيقته ـ مضافًا إلى إحساسه هذا قوة توليد الإحساس فى غيره، وذلك بما يغيره الأديب فى عمله من الصور والأفكار أو من الأشكال والمعانى، فيأخذ من إحداها ليزيد الأخرى وضوحًا أو العكس كذلك، فالأشكال لا تعنى شيئًا بدون أن يحسّ الإنسان بها، وكذلك المعانى بتجريدها ـ عند الرافعى ـ لا يوجدها فى الحياة إلا إذا أبدع الأديب أشكالا لها، ولم يوضّح الرافعى كيف يكون هذا، وربما كان من السهل أن يخلق الأديب المعانى للأشكال، وذلك من خلال ما يتصوره من قرب العلاقة بين الشكل والمعنى، وربما استعان الأديب بالرمز والإيحاء فيبدع الأديب للمعانى أشكالا فى أذهان القراء حتى وإن كانت معانى مجردة يصعب تصويرها. وبذلك يوجدها فى الحياة، وهذا من ذكاء الأديب الذى يعرف أسرار العلاقات بين الأشياء والمعانى.

والأديب إنّما خلق ليتلقّى الحقيقة ويعطيها للناس ويزيدهم فيها الشعور بجمالها الفنّى؛ لأن الأدب فى هذه الحالة لا يصوّر الحقائق مجرّدة كما هى فى الحياة، «ولا يفهم من هذا أن الأدب عدوّ للحقائق من أى لون كانت، إنما المهم أن تصبح هذه الحقائق شعورية»[2]، والحقيقة التى يتلقاها الأديب ويزيد فيها

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٥٠.

(٢) سيد قطب، النقد الأدبى، أصوله ومناهجه، دار الشروق، الطبعة السادسة، سنة (١٤١٠هـ-١٩٩٠م)، ص: ١١.

الشعور بجمالها الفنّى، إنما هى هذه الحقيقة الشعورية. وهذه النظرة للأديب ورسالته فيها من الحداثة ما نستطيع أن نقول إن الرافعى تنبّه إلى كثير من المفاهيم التى تخدم الأدب الحديث، فإذا علمنا أنّ "سيّد قطب" ـ مثلا ـ كانت له آراء جمّة فى الأدب، تولّدت عن اطلاعه على الآداب الغربية وكانت له جهود لا يستهان بها فى هذا المجال، نجد أن الرافعى من جهته قد سبق الكثيرين من أمثال "سيّد قطب"، ونظنّ أنّه قد اهتدى إلى مثل هذه الآراء بطريقة الاستقراء؛ لأنه لم يكن لديه الرصيد اللغوى الكافى من اللغات الأجنبية التى تفتح له نوافذ على الآداب الغربية، وما طرأ على بعض المفاهيم من التجديد والعصرنة، وعلى ذلك فقد عوّض هذا النقص ـ الذى لاحظه كل من عرف الرافعى أو درس أدبه ـ باستقراء الأدب العربى قديمًا وحديثا ومحاولة استنباط المفاهيم الجديدة منه.

إن الأدب والدّين تربطهما علاقة متينة فكلاهما يسمو بالروح الإنسانية إلى المعالى، ومن هنا كان الأديب مكلفًا بتصحيح النفس الإنسانية ونفى التزوير عنها، وإخلاصُها مما يلتبس بها على تتابع الضرورات ثم تصحيح الفكرة الإنسانية فى الوجود ونفى الوثنية عن هذه الفكرة والسموّ بها إلى فوق، والأديب مكلف بذلك- حسب الرافعى- لأنّ الأصل فى عمله الفنّى البحث عن البديع فى الشىء والنظر إلى سِرِّه، ولا يعنى بتركيبه ولكن بالجمال فى تركيبه ولأن مادة عمله حياة الناس وما تتضمنه من الأخلاق والمعايش والأحلام والخيال والأفكار فى معنى الفنّ والإحساس به، فكأنّه وُلِّىَ الحكم على الجزء الخفىّ فى الإنسان يقوم على سياسته وتدبيره ويهديه إلى المثل الأعلى(١).

وكما رأينا سابقًا مكانة الأدب بين العلوم الأخرى، نجد مكانة الأديب الحقيقى أرفع درجة من العالِم عند الرافعى؛ لأن الأديب فى الحقيقة عالم له أسلوبه الخاص، قال: «وفصل ما بين العالم والأديب، أنّ العالم فكرة ولكنّ الأديب

---

(١) انظر وحى القلم، ج٣، ص: ٢٥٢.

فكرة وأسلوبها، فالعلماء هم أعمال متصلة متشابهة يشار إليهم جملة واحدة، على حين يقال فى كل أديب عبقرى: هذا هو، هذا وحدها»[1] ، فانفراد الأديب بهذه الصفة ليس تشريفًا له على العالم، وإنّما هو انفراد لتكليفه بتصحيح النفس والفكرة الإنسانية، فهو لا يأتى للإنسانية بالحقائق كما يفعل العالم فحسب، وإنما يأتى بالحقيقة فى ثوب فنىّ جميل، ولعلّ الاشتراك بين العالم والأديب فى الصفات إنّما تكمن فى نماء معانى الحياة بكليهما كما رأينا عند الرافعى.

وإذا كان الأديب على هذه الصفة، فلا بدّ له من مثل أعلى يجهد فى تحقيقه ويعمل فى سبيله، قال: «فإن لم يكن للأديب مثل أعلى يجهد فى تحقيقه ويعمل فى سبيله، فهو أديب حالة من الحالات، لا أديب عصر ولا أديب جيل، وبذلك وحده كان أهل المثل الأعلى فى كل عصر هم الأرقام الإنسانية التى يلقيها العصر فى آخر أيّامه ليحسب ربحه وخسارته...»[2]. ولا يراد من هذا التقليد أو الاتباع والمعنى المتعارف عليه، لأن المثل الأعلى إنّما هو فى أصله إمّا كلام الله تعالى الذى يعمل فى سبيله الأديب إما كلام النبىّ - ﷺ -.

٢ - **القديم والجديد فى الأدب** : من القضايا النقدية التى شغلت النقاد على مدى العصور الأدبية، قضية "القديم والجديد" فى الأدب. ومن الواضح أنها غير مقتصرة على الأدب العربى بل نجدها فى آداب أمم أخرى، مثل الأدب اليونانى الذى أثار هذه المسألة، وأكثر ما تتجلّى فى ملهاة " الضفادع " التى نظمها " أرسطوفان"، وقد استمد أحكامه من الشواهد والنصوص[3] ، وكانت هذه القضية منذ القديم مظهرًا من مظاهر الصراع الأدبى الذى تفاعل مع الواقع.

ونجد عهد الأدب العربى بالتجديد قديم منذ الجاهلية، لكنه لم يتسم بالعمق ولم تتحدّد سماته فى الجاهلية وصدر الإسلام، وقد احتاج إلى وقت طويل لتظهر

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٥١.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٥٣.

(٣) شوقى ضيف، فى النقد الأدبى، دار المعارف، مصر، الطبعة السادسة، ص: ١١.

آثاره واضحة فى الأدب، وبتطور النقد واستقلاله بالبحث والتأليف فى القرن الثالث للهجرة ظهر لفيف من الأدباء والنقاد أمثال: ابن سلام وابن قتيبة وابن المعتز وعمرو بن بحر، الذين تناولوا الشعر المحدث. وقد كانت طبقة علماء اللغة أشدّ عداوة لأصحاب التجديد، وكانوا يؤثرون الشعر القديم ومنهم: ابن السكيت وأبو حاتم السجستانى والمبرّد وغيرهم.

أمّا فى النقد العربى الحديث فقد شغلت قضية القديم والجديد كثيرًا من الأدباء والنقاد كطه حسين والعقاد والمازنى وسلامة موسى، وكل واحد من هؤلاء له آراؤه حول التجديد، والرافعى نجده يختلف كثيرًا عن معاصريه فى رؤيته للتجديد، وهذا انطلاقا من قناعاته التى يؤمن بها ويدافع عنها.

لقد رأينا فيما مضى أنّ الأدب يجب أن يبنى على أسس متينة وقويّة، وهذا لكى يجابه الآداب الأخرى، لكن هذه الرؤية اختلفت كثيرًا عن رؤية بعض معاصريه من جهة تطوّر الأدب ونموّه، ولهذا فإنّنا نجد نظرة التقليد والتجديد فى الأدب أخذت بعدًا آخر، فنشبت على إثرها معركة سمّاها الرافعى " المعركة بين القديم والجديد ". وقد تطرّق إلى هذين المذهبين، وكان بعض حديثه ذا نزعة خطابية انفعل فيه أحيانًا وكان يبدو فى أحاديث أخرى أكثر تخلصًا من هذا المظهر وأكثر دقّة خاصة عند تحديده مفهومى القديم والجديد من الناحية الأدبية.

قال الرافعى فى الدفاع عن المذهب القديم: «أفلا تعلمون أن القديم لا يهدم البتّة لأنه هو الذى يبدع الجديد ويشقه، فإن هُدم فى أمّة من الأمم زال الجديد بزواله، ولم يبق من الأمّة إلا بقايا لا تستمسك على حادثة ولا تقرّ على صدمة وأن سنة الكون فى الجديد أنّه ترميم فى بعض نواحى القديم وتهذيب فى بعضها وزخرف فى بعضها الآخر، وإلاّ لوجب أن يتجدد التركيب الإنسانى والتركيب العقلى، وهو ما لم يقع ولن يقع منه شىء» (1)، وهذا الكلام الذى يوجهه الرافعى

---

(١) تحت راية القرآن، ص: ٢١١.

إلى النقاد والأدباء الذين عاصروه يذكرنا بماهية النقد عنده التى وقفنا عندها فى بداية هذا الفصل والذى ذكرنافيه أنّ من بعض وظائف النقد عنده أنه هدم وبناء " للأدب فى عصره، ولكنك تلاحظ هنا أن عملية الهدم عنده لا تمسّ الأدب القديم الذى يعتبره صرحًا بناه القدماء مع بناء الكيان العربى منذ الجاهلية، وهو أصل من أصول الأدب، بقاؤه مرهون ببقاء اللغة العربية وذلك لما لها من خصائص ومميزات .

إذن فالصراع القائم فى موضوع " القديم والجديد " بين الرافعى وخصومه هو فى حقيقته صراع حول " اللغة" والدفاع عنها، ويوضح محمد الكتانى هذا الصراع بقوله: «بإنّ الصراع بين القديم والجديد فى الأدب فى نظر الرافعى هو صراع حول اللغة وما يشخصها من أساليب وأصول وقواعد وما وراء ذلك عند أنصارها أو أنصار المحافظة عليها من شعور بضرورة الاستمرار اللغوى، وهذه قائمة لارتباط الدّين باللغة العربية من حيث يصبح كل منهما دليلا على الآخر،ومن حيث يعتبر استمرار أحدهما استمرارا للآخر» [1]، فالحرص على الأدب القديم حرصٌ على اللغة والحرص على اللغة حرصٌ على الدّين، فهذا القديم يراه الرافعى رصيدا لغويا وهو تراث عظيم من القيم الفكرية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية والدينية التى تركها العرب والمسلمون الأوائل.ويرى أيضا أن أصحاب المذهب الجديد قد استباحوا حرمته واستخفوا به، فطبيعة المعركة بين القديم والجديد فى نظره هو الصراع الدائر بين الذين يحافظون على دينهم ولغتهم وتقاليدهم، وبين الذين عادوا من أوربا وقد فتنهم بريقها فاستخفوا بكل تراثهم وراحوا ينفّرون الناس منه[2]. ويوضح الرافعى السبب فى ذلك النزاع وحقيقته قائلا: «العلّة فى الحقيقة لا ترجع إلى مذهب قديم أو جديد، بل إلى الضعف فى لغة والقوة فى أخرى، وأن صاحب المذهب الجديد أخذ بالحزم فى

---

(١) محمد الكتانى، الصراع بين القديم والجديد فى الأدب العربى الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة (١٤٠٣هـ-١٩٨٢م)، الجزء الثانى، ص: ٥٨٩ وص ٥٩٠.

(٢) محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، سنة (١٣٩٢هـ-١٩٧٢م)، الجزء الثانى، ص: ٢٤٣.

واحدة وبالتضييع فى الثانية، وأكثر من الإقبال على شىء دون الآخر فتعلق به وأمضى أمره عليه وحسنت نيته فيه واستمكنت فصارت إلى نوع من العصبية للأدب الأجنبى وأهله»[1] ، وعلى هذا كان أدب دعاة التجديد فى عصره أدب ضعيف على حدّ قوله، وهذا الضعف ناشئ عن ضعفهم فى الفصاحة والبلاغة ولا يتّسع الصحيح لآرائهم فى اللغة والأدب.

فالجديد الذى يراه أصحابه إنما هو ـ عند الرافعى ـ الركاكة واللحن والخطأ والغثاثة[2]، لأن هؤلاء الأدباء تأثروا تأثرًا كبيرًا بالغربيين فى مناحى الأدب وحتى فى المناحى الأخرى من حياتهم وتفكيرهم، وهذا ما يرفضه الرافعى رفضًا مطلقًا إذا كان على حساب التراث العربى الإسلامى.

وحينما حمل الرافعى لواء الدفاع عن اللغة، اعتبر نفسه رسولاً لغويًا بعث للدفاع عن لغة القرآن وبيانه[3]، ورأى أنّ الذين نالوا حظًا وافرًا من اللغة العربية ونصروا المذهب الجديد وليس لهم من اللغات الأجنبية وآدابها حظ، إنماأدمغة بعضهم كجلود بعض الكتب التى ليس فيها إلاّ متن وشرح وحاشية... [4]

فعلى الرغم من أن ما ناله هؤلاء من ثقافة عربية ـ ولم تكن بالأمر الهيّن ـ فإنها لم تغن عنهم شيئًا فى نظر الرافعى، لا لشىء سوى أنهم ناصروا المتأثرين بالثقافة الغربية، و هو ما يجعلنا نقف إزاء رأيه هذا موقف التحفّظ .

أما آراء الرافعى فى التجديد فنجدها فى ثنايا مقالاته التى كتبها، وهو لم ينكر التجديد وإنما أنكر شيئًا واحدًا وهو أن يقال مذهب قديم ومذهب جديد، وأنكر أن يكون أدبنا العربى عالة على غيره، فحاجة التجديد فى الأدب العربى هى منشأ الحاجة إلى الآداب الأجنبية؛ لكن ليس معنى هذا أن الآداب الأجنبية لها الفضل كلّه على الأدب العربى، فيجب أن تبقى اللغة على أصلها ونظامها،

---

(١) تحت راية القرآن، ص: ١٢ و ص: ١٣.

(٢) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٩٠.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٣٠٠.

(٤) المصدر نفسه، ص: ٤٥٦ وص: ٤٥٧.

قال: «وما دامت العربية على أصلها فأدبها ما أخرجه لنا السلف لا يُنقص منه ولكن يزاد عليه بماتمثله الأيام وتبتدعه الأفهام وتستأنفه القرائح وتتدبّره العقول ويمحّصه التحقيق وتبدعه مذاهب النقد، وذلك منشأ الحاجة فى الأدب العربى إلى الآداب الأجنبية، وهى حاجة إذا مسّ إليها فضل الإتقان وزيادة الإحسان فإنّها لا تبلغ أن تجعل أدبنا حميلة على غيره، لا يقوم إلا به ولا يتعلق إلا عليه وإنما شأننا فى ذلك شأن أدباء الغربيين فيما أخذوه عن اليونان والعرب وغيرهم إلى أن اتجهت لهم هذه الطريقة التى هم عليها اليوم» [1]. واشترط على أصحاب المذهب الجديد، العلم والتحقيق وتمحيص الرأى والإبداع فى المعنى على أن تبقى اللغة قائمة على أصولها، وما كان يعنيه إلا نصابها «وما عداه من وجوه التجديد فأهلا به على أىّ نحو يكون، وحدّ هذا النّصاب هو حدّه عند الفصحاء والبلغاء، لا يقوم به إلاّ الحفظ والرواية التى تنزل بالتراث من الأديب منزلة أمة من الفصاحة كما يقول، وهو قول يذكر بالحاسّة التاريخية التى تجمع الماضى إلى الحاضر فى كيان متصل فى ذهن الأديب»[2].

وتجديد الأدب عنده «إنما يكون من طريقتين: فأما واحدة فإبداع الأديب الحى فى آثار تفكيره بما يخلق من الصور الجديدة فى اللغة والبيان، وأما الأخرى فإبداع الحى فى آثار الميت بما يتناولها به من مذاهب النقد المستحدثة وأساليب الفن الجديدة، وفى الإبداع الأول إيجاد ما لم يوجد، وفى الثانى إتمام ما لم يتم، فلا جرم إن كانت فيهما معًا حقيقة التجديد بكل معانيها، ولا تجديد إلاّ من ثمّة فلا تجديد إلا مع القديم»[3].

ولم تقف دعوته إلى التجديد الذى يقوم على الأصول العربية، وإنما لحقه ذلك عمل أدبى أراد الرافعى من خلاله أن يسدّ به المكان الخالى من المعانى الجديدة فى الأدب العربى، فوضع عملاً حاسمًا يفصل فى النزاع القائم بين

---

(١) تحت راية القرآن، ص: ٧٩.

(٢) حلمى مرزوق، مقدمة فى دراسة الأدب الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، سنة ١٩٨٠ م، ص: ١٣٧.

(٣) وحى القلم، ج٣، ص: ٤١٥، وص: ٤١٦.

القديم والجديد، وهو ردّ على الكتّاب الأوربيين الذين يعيبون العربية بضعف تصوير العواطف، وأنها ليست لغة تحليل مع أن العربية أوسع اللغات فى هذا الباب بمفرداتها [1]، وهذا العمل تمثل فى كتابه "أوراق الورد" الذى كان أول مؤلَّف يتطرق إلى ذلك النوع من الإنشاء فى عصره.

وهناك من يرى أن الرافعى يناقض نفسه فى الدعوة إلى الجديد من جهة، والتمسك بالقديم من جهة أخرى[2]، لكن عند تدقيق آراء الرافعى وتمحيصها، نجد أنها لم تتناقض البتّة، وإنما رؤيته للتجديد كانت من طريقتين ـ كما ذكر الرافعى ـ الأولى تكون بإبداع الأديب فى مجال الفكر، والثانية بإبداعه فى مجال الفنون الأدبية التى تناسب كل عصر وذلك انطلاقا من آثار الأدب القديم.

وربما كانت رسالة العتاب التى بعث بها الرافعى إلى صديقه فى الشام، هى السبب فى إدراجه ضمن أصحاب الدعوة إلى القديم ونبذ كلّ جديد مهما كان. هذه الرسالة التى عقّب عليها طه حسين وأعلن أن العصر لا يتحمل مثل هذا النمط من الكتابة، لأن الذوق قد تغيّر، لا سيّما فى مصر[3]، فنزل هذا التعقيب نزول الصاعقة على الرافعى، فقام مدافعًا عن أسلوبه الذى تباهى به أمام كتّاب عصره، الذين ـ على حدّ تعبير الرافعى ـ تقاصرت أعناقهم دونه، فحجة طه حسين فى الردّ على هذا الأسلوب كانت الأقوى، بيد أن الرافعى فى تعقيبه على ردّ طه حسين أزاح كثيرًا من اللبس، لأنه لم يكن يزعم أنّ هذا الأسلوب هو الوجه فى كل فنون الإنشاء ومناحى التعبير، وإنما أراد بهذا الأسلوب شيئًا من التنميق اللفظى على نسق الكتابة فى العصر العباسى.

---

(١) انظر رسائل الرافعى، ص: ١٩٤ و ص: ١٩٥.

(٢) عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، سنة (١٣٩٠هـ ـ ١٩٧٠م)، ص:١٢٠.

(٣) طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، سنة ١٩٦٨ م، الجزء الثالث، ص: ٠٩.

٣ ـ اللغة الأدبية : من الواضح أن المقصود " باللغة الأدبية " هى تلك اللغة المعتمدة عند الأدباء، والتى تواترت عبر العصور مشافهة وكتابة، وهذه اللغة تمثلت فى اللغة العربية الفصحى، وقد عرفت تغييرات كان أولها ظهور اللحن فى عهد الرسول ـ ﷺ ـ وما رُوِى عنه لما سمع رجلا يلحن فى كلامه.

وأمّا اللهجات التى عرفت فى الجاهلية والإسلام، فكلها حجة عند رواة اللغة، وذلك لسعة القياس فيها، وليست بلحن، ومن هذه اللهجات : لهجة تميم وربيعة وهوازن وغيرها من لهجات القبائل العربية، والذى أحدث الصدع فى اللغة العربية هو اللحن، وليست هذه اللهجات التى تحسب للغة العربية لا عليها، وهذه الظاهرة هى التى جعلت رواة اللغة يقومون بجمع مادتها، فألفّت المعاجم وقام النحاة بوضع أصول اللغة وقواعدها، وكانت إرهاصاتها الأولى على يد أبى الأسود الدؤلى، وكان القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربى مصدرًا للعربية الفصحى. وكان منشأ العامية من هذه الظاهرة، فالرافعى يرى أن منشأها «من اضطراب الألسنة وخبالها وانتقاض عادة الفصاحة، ثمّ صارت بالتصرف إلى ما تصير إليه اللغات المستقلة بتكوينها وصفاتها المقوّمة لها، وعادت لغة فى اللّحن بعد أن كانت لحنًا فى اللغة»(١) ، وهذا أصل العامية فى اللغة العربية فقد نشأت من اللحن والانصراف عن الفصيح من اللغة.

وفى العصر الحديث ظهر النزاع على أشدّه حول اللغة الأدبية، الذى كان نتيجة تَمَكُّن العامية من ألسنة الناس وانصرافهم عن الفصحى التى زعم دعاة العامية أنها لم تعد قادرة على الوصول إلى الناس وكانت لهذه الدعوة علاقة بحركة التبشير فى العصر الحديث التى تحدث عنها " شاتليه " فى كتابه الغارة على العالم الإسلامى، ودعوة " سبيتا" مدير دار الكتب المصريّة إلى العامية وتنبؤه بموت العربية الفصحى، وأن اللغة العامية المصرية ستأخذ مكانها، وذلك فى كتابه: " قواعد العربية العاميّة فى مصر " الذى عارضه من حماة العربية

---

(١) الرافعى، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربى، بيروت، الطبعة الرابعة ، سنة (١٣٩٤ هـ- ١٩٧٤م)، الجزء الأول، ص: ٢٣٤.

الفصحى من عارضه، وأيّده من أيّده من الدعاة إلى العامية، فكان بداية الصراع بين العامية والفصحى هو ردّ خليل اليازجى والجمعية الأدبية الدمشقية، وأعقبت دعوة " سبيتا" دعوة كل من: " فولرس" الألمانى وكذلك "ولكوكس . فتمثلت جهود المدافعين عن اللغة العربية الفصحى فى ردود " إبراهيم مصطفى" الذى انطلق من تحديد فصائل اللغات وبيان مكانة العربية منها، وخصائصها فى الاشتقاق والقياس، وتفنيده للحجج التى اعتمد عليها دعاة العامية، ولعلّ أهم مظاهر الدعوة إلى العامية هو ظهور مجلات نشرت مقالات باللغة العامية، ومن هذه المجلات (أبو نظارة) ليعقوب صنوع (١٨٢٨م) و(الأرغول) لمحمد النجّار (١٨٩٤م) و(التنكيت والتبكيت) لعبد الله النديم (١٨٨١م).

وتواصلت الدعوة إلى العامية على يد " ولمور " أحد القضاة فى محكمة الاستئناف بالقاهرة، الذى ألّف كتابًا أسماه " العربية المحكية فى مصر " مجدّدًا بذلك ما دعا إليه " سبيتا". وأثناء عودة " ولكوكس" مرة أخرى إلى مصر سنة ١٩٢٦ زاد الصراع أكثر من ذى قبل بين المحافظين والمجدّدين[١].

وبعد هذه اللمحة الوجيزة عن تاريخ الصراع بين الفصحى والعامية، سنستعرض آراء الرافعى فى كليهما لتتضح لنا رؤيته " للغة الأدبية" ومدى تمسكه بالعربية الفصحى التى هى لغة الكتابة والشعر.

إن اللغة العربية الفصحى عند الرافعى بلغت شأوًا عظيمًا من الكمال فى وضعها وإحكامها[٢] ، وهى مظهر من مظاهر التاريخ، إذ «كيفما قلبّت أمر اللغة من حيث اتصالها بتاريخ الأمّة واتصال الأمّة بها وجدتها الصفة الثابتة التى لا تزول إلا بزوال الجنسية العربية ...»[٣]. فهذه النظرة إلى اللغة اتّسمت بالمثالية ـ كما وجدنا من قبل نظرته للأدب والأديب ـ وفيها إسراف فى تعظيم اللغة، فإذا

---

(١) انظر: محمد الكتانى، الصراع بين القديم والجديد فى الأدب العربى الحديث، ج٢، ص: ٧٥٧ وما بعدها.

(٢) تاريخ آداب العرب، ج١، ص: ٢١٢.

(٣) تحت راية القرآن، ص: ٤٩.

كانت الظروف الفكرية والأدبية التى كان يعيشها الرافعى فرضت عليه أن يرى رأيه هذا فى اللغة فإن ظروف البحث لا تقتضى منّا تقبل هذا الرأى بحذافيره. وإذا كانت رؤيته للغة القرآن التى وردت بها الآيات هى لغة متناهية فى الكمال، فهذا ما نؤيّده ولا مراء فيه. لكن أن يكون رأيه هذا على سبيل الإطلاق فإننا لا نؤيده، خاصّة إذا علمنا أن من خصائص هذه اللغة" النموّ "وإنما يكون هذا إتمامًا للنقص الذى تعرفه اللغة فى كل عصر. والرافعى نفسه يرى أنّ «العربية قد غنيَت بأوضاعها حتّى كأنها خلقت لتُمادَّ الزمنَ، وفيها من أسباب النمو ما يحفظ عليها شباب الدّهر؛ غير أنه قد أصابها ما أصاب أهلها من تبدد الكلمة واضطراب الأمر ووهن الاستقلال وتمزق المجتمع. فأصبحت بعدهم كأنها محكومة بقوة خفية لا يعرف ما هى ولا يظهر منها إلا أثرها الذى نتبينه فيما لحق اللغة من الضعف وما رهقها من العجز»[١]. وهذا الإسراف فى تعظيم هذه اللغة ربّما كان محاولة من الرافعى فى مخالفة من سبقوه أو من عاصروه فى تناولهم لحقيقتها، وقد يرجع السبب فى ذلك إلى بعض مظاهر الاستهانة ومحاولة فرض ما ليس من العربية فى شىء، وهذا ما يراه صاحب كتاب " أسرار النظام اللغوى عند الرافعى" [٢] «وربما يكون السبب فى هذا الإسراف هو تعجيز أصحاب الدعوة إلى العامية الذين يدعون إلى لغة ليس لها من أسرار الأوضاع والتراكيب ما للعربية الفصحى، وهى التى ينبغى أن يتمسّك بها الأدباء والشعراء والنقّاد ويدافعون عنها بما استطاعوا من قوة.

فالفصحى عنده ليست بالمفردات وإنما هى بالأوضاع والتراكيب، قال: «فإن اللغات المرتقية هى تلك التى تمتاز بوجوه تركيبها ونسق هذه الوجوه فيها، ولا يمكن البتّة أن تكون لغة من اللغات ذات وفر و ثروة من الألفاظ إلا أن تدعو إلى ذالك وجوه أوضاعها وتراكيبها» [٣]، وهى: «أوسع اللغات مدى وأغزرهن مادة

---

(١) تاريخ آداب العرب، ج١، ص: ١٧٢.

(٢) حامد محمد أمين شعبان، أسرار النظام اللغوى عند مصطفى صادق الرافعى، عالم الكتب، القاهرة، سنة ١٩٧٩، ص:٢٢.

(٣) تحت راية القرآن، ص: ٥٩.

وأوفاهن بالحاجة الحقيقية من معنى اللغة، لكثرة أبنيتها وتعدد صيغها ومرونتها على الاشتقاق،وانفساحها من ذلك إلى ما يستغرق اللغات بجملتها مع أنها أقل هذه اللغات أوضاعًا، حتى إن المستعمل منها لا يتجاوز ستة آلاف تركيب. وإذا رددت الثلاثى منه وما فوقه إلى التركيب الثنائى لم يكد يزيد ما يخرج منه على ثلاثمائة لفظة هى أصل الأوضاع وسائر التراكيب المستعملة متفرّع عنها كما تفرّعت سائر مواد اللغة عن هذه التراكيب بالاشتقاق، وهى فى الجملة لا تقلّ عن ثمانين ألف مادة. عدّة ما اشتمل عليه معجم لسان العرب»[1].

لا شكّ أن الرافعى استوفى حظًا واسعًا من مادة اللغة وتبحّر فيها. ما جعله واقفًا على أسرارها مميزا بين ألفاظها، وهذا ما عرف عنه على لسان بعض معاصريه من النقّاد والأدباء. وأكثر ما تلاحظ هذا عند تناولك لأعمال الرافعى التى تظهر قدرة فائقة على التحكم فى استعمال اللغة وصياغتها فى قالب رائع كالذى يتجلّى فى كتابه " وحى القلم ". بيد أنها فى بعض كتبه الأخرى صياغة لغوية معقدة إلى درجة كبيرة جعلت بعض النقاد الذين عاصروه يعيبون عليه هذا الأسلوب[2].

وإذا كانت اللغة على هذه الوجوه، فإنّها عند الرافعى " قومية الفكر" تتّحد بها الأمّة فى صور التفكير، قال: «وأما اللغة فهى صورة وجود الأمة بأفكارها ومعانيها وحقائق نفوسها، وجودًا متميزًا قائمًا بخصائصه فهى قومية الفكر، تتحد بها الأمّة فى صور التفكير وأساليب أخذ المعنى من المادة، والدقّة فى تركيب اللغة دليل على دقة الملكات فى أهلها، وعمقها هو عمق الروح ودليل الحسّ على ميل الأمّة إلى التفكير والبحث فى الأسباب والعلل، وكثرة مشتقاتها برهان على نزعة الحريّة وطماحها، فإنّ روح الاستعباد ضيق لا يتسع، ودأبه لزوم الكلمة والكلمات القليلة» [3]، فاللغة هى دليل القومية العربية التى توحد الأمة، وهى محاكاة ـ فى نظر الرافعى ـ لصفاة أهلها .

---

(١) تاريخ آداب العرب، ج١، ص: ١٧١.

(٢) أخذ طه حسين على الرافعى تعقيده فى اللغة والأسلوب الواردين فى كتابه : " رسائل الأحزان "، انظر طه حسين، حديث الأربعاء، ج ٣ ، ص : ١٢٣.

(٣) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٦.

ولا تحسبنّ الرافعى فى دعوته للعربية الفصحى - رغم إسرافه فى تعظيمها- يقيّد التصرّف فيها، بل على العكس من هذا، فهو يدعو إلى التصرف فيها لأن مذاهب العرب واسعة، ولنا ما لهم من التصرف فى الاستعمال، وليست بالضيق الذى يتصوّرونه؛ لأنه لا ينكر إباحة التصرّف فى تركيب العربية أو التصرّف فى مفرداتها بالتعريب وغير التعريب، مادامت الحاجة إلى ذلك ماسّة، وما دام ذلك لا يخرج اللفظ الموضوع عن الشبه العربى الذى يجريه فى اللغة ويجعله إليها ويلحقه بمادتها(١).

ولما كان موضوع " اللغة الأدبية " فى العصر الحديث مظهرا من مظاهر الصراع بين القديم والجديد فى الأدب، ولما تطور النزاع ليصل إلى المطالبة بإحلال العامية محل العربية الفصحى، سعى الرافعى إلى الكشف عن أصول الدعوة إليها والكشف عن دعاتها الذين حاولوا أن يثبتوا أن للغة العامية أصولا تاريخية قديمة فى الأدب العربى، وأن هذه اللغة هى التى تمثل اللغة الأدبية فى العصورالسابقة، قال الرافعى: «على أن هذه " اللغة الأدبية" وهم سخيف من أوهام المستشرقين تبعهم فيه طه لأنّه رجل مقلّد سروق؛ فإن اللغة الأدبية لا تنشأ ولن تستقيم إلاّ إذا كانت مكتوبة مدونة متدارسة، إذ الكتابة قيد من التغيير والتبديل وهى نصّ فى عموم الاحتذاء أو المحاكاة، لأنها فى مكان ما، هى فى كل مكان غيره»(٢)، وكان هذا ردّ الرافعى على طه حسين الذى رأى أن القبائل فى العصر الجاهلى أو بعده كانت تكتب بهذه اللغة الأدبية، أى لغة العامة من الناس، وهى من أفكار المستشرقين الألمان وغيرهم الذين دعَوا إلى استعمال العامية. بيد أن طه حسين لم يكن يدعو إلى هذا الأمر، وإنما كان على سبيل البحث، أو ربّما يكون دعا إليه ثمّ عدل عن رأيه فى ذلك؛ لأننا نجده يطالب فى مواضع كثيرة من كتبه بالتمكين للغة العربية الفصحى التى تشكّل قاسمًا مشتركًا بين معظم أبناء الشرق؛ فهم يفهمونها ويتخذونها وسيلة للتعبير والتواصل بين أقطاره المتباعدة،

---

(١) تحت راية القرآن، ص: ٥٩.

(٢) تحت راية القرآن، ص: ٣٧٥.

فحذر من التشجيع على الكتابة باللهجات العامية، فيمضى كل قطر فى لهجته وتمعن هذه اللهجات فى التباعد والتدابر[1]، والعقاد من جهته أيضًا كان يدعو إلى العربية الفصحى ويدافع عنها ويردّ على الذين يستحسنون التعبير بالعامية ويؤثرونها على الفصيحة لسهولة كتابتها وفهمها؛ لأنهم مخطئون فيما يتوهمونه بل هم يُعاكسون الحقيقة، لأن العامية أصعب بكثير من العربية الفصحى وكتابتها ليست أيسر من الكتابة بالفصحى[2]. وهكذا فإننا نجد أن الرافعى لم يكن وحده فى حومة الدفاع عن اللغة العربية الفصحى، بل نجد بعض خصومه أنفسهم يقفون هذا الموقف فى عصره .

وفى مواضع أخرى من حديثه عن العامية يوسّع الرافعى الدائرة إلى أبعد الحدود، حيث يقول: «للعامية وجوه كثيرة تنقلب فيها الحياة، ومرجعها روح الإباحة (...) وإهمال البلاغة العربية الجميلة كما هى فى قوانينها ليس إلا مظهرًا لتلك الروح تقابله المظاهر الأخرى من إهمال الخلق وسقوط الفضيلة، وتخنث الرجولة، و زيغ الأنوثة وفساد العقيدة، واضطراب السياسة إلى ماجرى مما هو فى بلاغة الحياة المبينة بالمرذول والمطّرح والسفساف فى بلاغة الكلام الفصيح كل ذلك فى مواضعه تحلل من القيود وإباحة وتسمّح وترخّص، وكل ذلك عامية بعضها من بعض، وكل ذلك لحن فى البلاغة والخلق والفضيلة والرجولة والأنوثة والعقيدة والسياسة»[3]، ففى اعتقاد الرافعى أن الدعوة إلى العامية إنما هى فى أصولها التاريخية الدعوة إلى " التبشير" كما رأينا فى بداية موضوعنا هذا، وهى الغارة على العالم الإسلامى من جميع نواحيه، ولما عُرف عن المسلمين العرب البلاغة فى الكلام وحسن الخلق والفضيلة وتمام الرجولة والأنوثة، وركيزتهم فى ذلك العقيدة السّمحة والسياسة العالية، أراد هؤلاء أن يحطموا أول شىء يربط المسلمين بدينهم الذى هو اللغة العربية الفصحى فكان الرافعى من الحريصين على هذه اللغة لأنها الأساس الثابت المتين للأمة الإسلامية.

---

(١) انظر : طه حسين، خصام ونقد، ص: ١٩٣.

(٢) عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، المكتبة العصرية، بيروت، ص: ١٤٥.

(٣) وحى القلم، ج٣، ص: ٤٣٥ و ص: ٤٣٦.

لما كانت الحملة على العربية الفصحى تنبعث من كل مكان، وتدعو إلى إحلال العامية، واشترك فيها مع الدعاة الاستعماريين عرب مسلمون أمثال قاسم أمين الذى كان يطالب بإلغاء الإعراب وتسكين أواخر الكلمات، وأحمد لطفى السيّد الذى دعا إلى تمصير اللغة أو المواءمة بين العامية والفصحى فى البداية ثم الانتهاء إلى العامية المطلقة[١]. لم يكن الرافعى يسلّم لشىء من هذا؛ لأن العامّة عنده: «غير منقطعة من العربية الفصحى، ولا يزال فيهم ميراثها من القرآن والحديث وكلام العلماء فى أمور دينهم، وهذه وسائل مزجهم بالفصيح وردهم إليه، ولا تزال هذه الوسائل تفعل ما تفعله النواميس المحتومة، ولولاها لما بقى للفصحى بقية بعد»[٢]، ولهذا فإنّ الرافعى آخَذ يعقوب صرّوف لترخُّصه فى الألفاظ العامية وهو يجد فصيحها، كما آخذه على القول بإسقاط الإعراب[٣].

إذن فاللغة الأدبية عند الرافعى هى العربية الفصحى ولا شىء غير الفصحى، ولولا الشعور النفسى الذى ربطه القرآن باللغة العربية حتى صارت جنسية عربية لدوّنت العامية فى أقطار عربية زمنًا بعد زمن[٤]، ولخرجت بها الكتب[٥]. وعلى هذا فإنه يدعو إلى لغة واحدة تكون مكتوبة ومتدارسة، وهى اللغة العربية الفصحى لأنه لولاها لما كان هناك شعر أدبى، ولا نثر أدبى، ويحذّر من دعوة المستعمرين وحتى من دعوة بعض المجددين الذين يريدون أن تكون العامية لغة الكتابة والدرس، لأنها متى دونت وتدارسها النشء محت الفصحى محوًا وأتت على كل التراث العربى[٦]، ومتى كان لها أتباع وكانت لها صحف كان ذلك دلالة -

---

(١) محمد مصطفى هدّارة، بحوث فى الأدب العربى الحديث، دار النهضة العربية ، بيروت ، سنة ١٩٩٤، ص: ٣٢٩ و ص: ٣٣٠.

(٢) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٩٤.

(٣) المصدر نفسه،ج٣. ص: ٣٩٧.

(٤) عثر الرافعى أثناء البحث على أن أبا عقال الكاتب (فى القرن الثالث)، قد وضع كتابًا سماه (الملهى)، وصف فيه أخلاق عامة بغداد وشيمهم، ومخاطباتهم وأورد هذه المخاطبات على سردها فى منطقهم، انظر هامش الصفحة ٩١ من كتاب " إعجاز القرآن والبلاغة النبوية للرافعى".

(٥) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص ٩١.

(٦) تحت راية القرآن، ص: ٣٧٥.

عنده ـ على فساد الزمن وانحراف الرأى بالعقيدة والجهل العلمى. ويبدو أن الرافعى لا يؤمن بتاتًا بالأدب الشعبى، وكلامه هذا قد يمثل موقفه من هذا الأدب الذى يدوّن فى عصرنا والذى أصبح أدبًا متميّزًا، وهو مدون بالعامية كالشعر الشعبى والحكايات والأحاجى وغيرها، وقد شغل مساحات واسعة من الدراسات الأدبية وكذلك الدراسات الأنثروبولوجية التى تبحث فى تطور الشعوب من خلال ما دوّن من العامية لأنها الأقرب إلى عامة الناس.

وتجدر الإشارة إلى أننا وجدنا فى مقالات الرافعى القصصية، حوارًا بالعامية (أى باللهجة المصرية) أجراه الرافعى على لسان الطفل ورئيس المحكمة والنيابة لا يتجاوز الصفحتين ولا ندرى لماذا كان هذا الحوار باللغة العامية؟ ولماذا تسامح فى مثل هذا الموقف من القصّة فى استعماله للهجة المصرية؟[١]

٤ ـ الذوق الأدبى: لقد أثارت مسألة الذوق الأدبى جدالاً بين الرافعى وخصومه، هذا الجدال الذى كان بدايته مع سلامة موسى. والذى يهمنا فى هذا الشأن هو رأى الرافعى فى الذوق الأدبى وكذا فى طبيعة العلاقة القائمة بين الذوق والنقد، دون التطرق إلى مواضع الجدال بين الطرفين.

قال الرافعى: «وأنت تعلم أنّ الذوق الأدبى فى شىء إنما هو عن فهمه، وأنّ الحكم على شىء إنما هو أثر الذوق فيه، وأن النقد إنما هو الذوق والفهم جميعًا[٢]، ورغم أن هذا الكلام وجيز فإننا يمكن أن نستخلص منه دلالات مفيدة فى مجالى الأدب والنقد. لا تخرج على ثلاثة أشياء هى: الفهم ثم الحكم والنقد.

ولبيان هذا الكلام ساق الرافعى مثالا لذلك تمثل فى أستاذ الموسيقى الذى تلُقى إليه قطعة ملحّنة ليسمعها ويفهمهاويحكم عليها وينتقدها، فتراه فى أول وهلة يسمعها بعقله أو لعقله ليحدد الصّواب والخطأ فيها ثمّ ما يعلو عن الصّواب من الإجادة والإتقان وما ينحطّ عن الخطأ من الإساءة والتخليط فهذا هو الفهم.

---

(١) انظر مقاله القصصى "السطر الأخير من القصة" فى كتابه " وحى القلم "، ص: ١٠٢ و ص: ١٠٣.

(٢) تحت راية القرآن، ص: ١٣.

ويسمعها للمرّة الثانية بحسّه أو لحسّه فيرى ما فهم ويديرها فى ذوقه ليعرف كيف موقعها من الغرض الذى وضعت له، فإنها لم توضع لتكون أصواتًا، بل لتخلق من الأصوات شيئًا، فهذا هو الذوق وهو كما تراه بعد الفهم وناشئ عنه... وعند سماعه القطعة مرتين فإنه يستفتى ذوقه الفنّى ويحكم للقطعة أم عليها فهذا هو أثر الذوق(١).

إذن فعلاقة الذوق بالفهم تكمن فى العلاقة بين الشعور والعقل، فيكون الذوق السليم فى شىء إنما ينشأ عن الفهم لأن القدرة على تذوق الأدب تجعل من الاستمتاع به مبنيًا على أساس من الفهم، وأما الحكم فهو أثر الذوق الذى يحدثه، وبذلك يكون النقد هو النتيجة النهائية لعمل العقل والشعور معًا.

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن تكون الأذواق الخاصّة ميزانًا عادلا فى النقدإلاّ إذا اقترنت بالفهم، ثم بعد ذلك يأتى الحكم والتعليل، ليكون النقد مقنعًا وموضوعيا لا يكتفى بالتعبير عن أثرالعمل الأدبى فى نفس الناقد، بل يتناول دلالات أدقّ وأشمل، قد يكون بالنظر فى المكونات الفنية أوالمؤثرات الخارجية لهذا العمل.

٥ ـ الجمال فى الأدب : إن موضوع " الجمال " يتعلق أساسًا بالدراسات الأستطيقية، ومصطلح الأستطيقا (Aesthetica) أطلق فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، وضعه بومجارتن (١٧١٤م ـ ١٧٦٢م) اصطلاحًا على العلم الخاص بالمعرفة الحسية، وأصبح فرعًا من فروع الفلسفة الذى يسميه الدارسون بفلسفة الجمال، التى شغلت نشاطًا عقليًا واسعًا فى أبحاث الفلاسفة من كانط وهيجل وشوبنهور، إلى جويو وكروتشه(٢).

وليس معنى هذا أن موضوع " الجمال" قد شغل الفلاسفة فحسب، وإنما شغل الكثيرين من النقاد؛ ولأن الأدب هو أحد الأشكال التعبيرية عن الأفكار

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٤٥٣.

(٢) شوقى ضيف ، فى النقد الأدبى، ص: ٧٧.

الفلسفية[١] ، وثمّة علاقة بين الجمال والأدب. فقد كان موضوع " الجمال حقلا للدراسة النقدية، فجمالية الأدب من غايات النقد الحديث، إذ البحث عن عيوب العمل الأدبى أصبح غير كافٍ للوصول إلى قيمته.

«وقد تناقش أصحاب هذه الفلسفة الجمالية طويلا فى موضوعية الجمال وذاتيته، وهل شعورنا به يقترن بتصورات ذاتية لنا أو هولا يقترن بشىء من ذاتنا إنما يرجع إلى صفات فى الشىء الجميل نفسه، وبعبارة أخرى، هل الجمال مطلق أم هو نسبى يختلف باختلاف الأشخاص والأجيال والحضارات؟»[٢]. والرافعى كناقد أدبى له رأيه فى هذا الشأن، يحاول بذلك أن يوضح معنى الجمال وحقيقته، قال: «وترى الجمال حيث أصبته شيئًا واحدًا لا يكبر ولا يصغر. ولكن الحسّ به يكبر فى أناس ويصغر فى أناس، وهاهنا يتأله الأدب فهو خالق الجمال فى الذهن والممكّن للأسباب المعينة على إدراكه، وتبيّن صفاته ومعانيه، وهو الذى يقدّر لهذا العالم قيمته الإنسانية بإضافة الصور الفكرية الجميلة إليه ومحاولته إظهار النظام المجهول فى متناقضات النفس البشريّة، والارتفاع بهذه النفس عن الواقع المنحطّ...»[٣]. لا شكّ أنّ نظرة الرافعى للجمال تعدّت مجال الأدب، إذ لم يحدد ما يرمى إليه، أهو جمال الموضوع أم جمال التعبير، وفى كلتا الحالتين فهو يرى أن الجمال شىء واحد لا يتغير ولا يختلف فى نفسه، ولكن الاختلاف يكون فى الشعور به عند الناس ؛ لأن الحواس الإنسانية ـ حسب الرافعى ـ لا تستطيع أن تحكم على الأشياء فى ذواتها وحقائقها، ولا أن تتبيّن ما هى فى كنه أنفسها، فليس فينا إلا نسبة هذه الأشياء إلينا كمادة تلائم مادة أو تقاربها أو تداخلها أو تضادها[٤]، وهذا الشعور يخلقه الأدب فى الذهن ويمكّن للأسباب المعينة على إدراكه وتبيّن صفاته ومعانيه.

---

(١) محمد شفيق شيّا، فى الأدب الفلسفى: مؤسسة نوفل، بيروت، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٦، ص: ١١٢.

(٢) شوقى ضيف ، فى النقد الأدبى، ص: ٨٠.

(٣) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٥١ وص: ٢٥٢.

(٤) الرافعى، على السفود، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، سنة (١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠١م)، ص: ٧٧ (انظر هامش الصفحة).

وإذا كان الأدب خالق الجمال فى الذهن، فهو مصدر القيم الإنسانية التى لا تتحقق إلا بإضفاء الصّور الفكرية الجميلة التى تتمثل فى المعانى السامّية كالأخلاق والفضيلة.

إنّ الشعور بالجمال عند الناس يختلف؛ وهذا الاختلاف لا يكون فى الشىء المختلف فيه بل فى الأنفس المختلفة عليه[1] ، ويرجع ذلك إلى تأثيره فى النفس، فـ «الطريقة التى يكون بها الجمال جميلا هى بعينها الطريقة التى يكون بها البيان بليغًا، فالمرجع فى اثنيهما إلى تأثيرهما فى النفس، وأنت فقل: إنّ هذا مفهوم وهذا غير مفهوم، وذاك سهل والآخر معقد، وواضح ومغلق، ومستقيم على طريقته ومحوَّل عن طريقته، إنك فى ذلك لا تدلّ على شىء تعيبه أو تمدحه فى الجمال أو البلاغة أكثر مما تدل على ما يمدح أو يعاب فى نفسك وذوقها وإدراكها» [2]. واضح هنا أن الإحساس بالجمال يختلف باختلاف النفوس وأذواقها وإدراكاتها، وليس الاختلاف فى الشىء الجميل، لأن الجميل هو جميل فى ذاته لا يحتاج إلى من يتأمّل فيه كى يوجد فيه صفة الجمال.

وحتى وإن اتفق الناس على حكم واحد، فإنّ دواعى هذا الحكم تختلف فى أنفسهم. قال الرافعى: «ومتى اتفق الناس على معنى يستحسنونه وجدت دواعى الاستحسان فى أنفسهم مختلفة، وكذلك هم فى دواعى الذمّ إذا عابوا ولكن متى تعيّنت الوجوه التى بها يكون الحكم ورجع إليها المختلفون، والتزموا الأصول التى رسمتها، وتقررت بها الطريقة عندهم فى الذوق والفهم، فذلك ينفى أسباب الاختلاف لما يكون من معانى التكافؤ وخاصّة المناسبة»[3]. والذى ينفى أسباب الاختلاف، ويوحِّدالحكم هو النقد الذى يرجع فيه النقّاد إلى دواعى الاستحسان أو دواعى الذمّ، والذى يكون أساسه الفهم والذوق جميعًا. فالجمال عند الرافعى

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٢١٢.

(٢) وحى القلم، ج٣، ص: ٢١٢ .

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

يتعلق من جهة بالعقل ومن جهة أخرى بالاستحسان. فالذوق والفهم هما السببان المعينان على إدراك الجمال وتبين صفاته ومعانيه.

والجمال فى الأدب يستدعى اللذة به، التى تخلق المتعة، وهذه المتعة ليست غاية فى نفسها عند الرافعى، لأنه لا يعتبر الأدب عبثًا وملهاة: «واللذة بالأدب غير التلهّى به واتخاذه للعبث والبطالة، فيجىء موضوعًا على ذلك فيخرج على أن يكون ملهاة وسخفًا ومضيعة، فإنّ اللذة به آتية من جمال أسلوبه وبلاغة معانيه وتناوله الكون والحياة بالأساليب الشعرية التى فى النفس، وهى الأصل فى جمال الأسلوب، ثمّ هو بعد هذه اللذة منفعة كله كسائر ما ركّب فى طبيعة الحى...» [1]، فجمال الأدب من جمال الأسلوب وبلاغة المعانى، هذا الجمال الذى منبعه الأساليب الشعريَّة، أى الأحاسيس والمشاعر التى يبثّها الأديب.

نلاحظ أن هذه النظرة للجمال لم تكن ذات أسس فلسفية كآراء "ديدرو" و"كانط" و"هيجل" و"كروتشه" فى الفلسفة المثالية، أو آراء "سان سيمون" و"أوجست كونت" فى الفلسفة الواقعيّة والتى كان لهاالأثر العميق فى النقد الحديث ومدارسه[2].

ولكن محاولة الرافعى فى الكشف عن حقيقة الجمال كانت تعتمد على فلسفة يمكن أن نسميها" فلسفة الرافعى فى الجمال " والتى كانت عن تجربة وممارسة ولم تنشأ عن اطلاعه على الآداب الغربية التى كان بعضهم ينقل عنها عن طريق الترجمة.

٦ ـ **الإلهام والنبوغ:** لقد ظل الإلهام متصلا بالشعر منذ أقدم العصور، فاليونانيون ـ مثلا ـ كانوا يزعمون أن الشاعر ذو صلة بإله الفن الذى يلهمه، والعرب كانوا يزعمون أن الشاعر ذو صلة بشياطين الشعر أو الجن، ولا يقتصر الإلهام على الشعر بصفة خاصة وإنما تعلّق أيضًا بالأدب والفن عمومًا.

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٥٥.

(٢) انظر: محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار الثقافة، بيروت، سنة ١٩٧٣، الصفحة ٢٩١ وما بعدها.

وكان بحث نقَّاد العصر الحديث عن حقيقة الإلهام مستفيضًا، ونجد الرافعى يدلى بدلوه فى هذا الشأن، وأول ما نقف عنده حول هذا الموضوع هو تحديده لمعناه، فقد اعتبر أنه هو الحاسة الزائدة على ذهن الكاتب أو الشاعر الذى عمله بهذه الحاسّة زائد هو أيضًا على الطبيعة[1] لأنّ عمل الإلهام خارج عن الطبيعة المألوفة، ويرى أيضًا أن: «هذه الحاسّة هى كذلك من بعض الغرابة تكون فى صاحبها الموهوب كما تكون حاسّة الاتجاه فى الطيور التى تقطع فى جوّ السّماء إلى غاياتها البعيدة»[2]، فالإلهام يوجّه الكاتب إلى أسرار المعانى فى الحياة، كما يوجّه الطير إلى مبتغاه حتى وإن كان بعيدًا، وهذه الحاسّة لا تخلق بصناعة،وإنما تخلق فى الإنسان كبقية الحواس الأخرى.

وإذا كان الإنسان قد أوتى العقل والإرادة فإنّ الإلهام طبقة فوقهما، ويلقّاه فى أحوال شاذة من أحوال النفس، ولا يمكن التصرّف به كما يتصرّف بالعقل لأنه قوة خفية لا تبلغ إليها الصّنعة أو التكلف وإعمال الذهن. قال الرافعى: «بيد أن الإلهام طبقة فوق العقل، ولهذا كان فوق الإرادة أيضًا، وهو محدود فى الإنسان والحيوان جميعًا. أما هذا (أى الحيوان) فلا يتصرّف فيه ولكن يتصرّف به، وبذا لا يكون أبدًا إلاّ كما هو، ولا يعطى الإرادة المطلقة لأنها دون الإلهام. وأما ذلك (أى الإنسان) فلا يلقّاه إلاّ فى أحوال شاذة من أحوال النفس، وبذا لا يكون أبدا غير من هو، ولا يسلب الإرادة لأن الإلهام فوقها.

ولو استطاع الناس يومًا أن يتصرّفوا بالإلهام كما يتصرّفون بالعقل، على أن يكون لهم الاثنان جميعًا فيذهب كلا هما فى مذهبه، ويتيسّرون للأداة التى تخطئ وتصيب، والأداة التى تصيب ولا تخطئ لتفاوت الأمر تفاوتًا قبيحًا، ولما بقى فى الأرض إنسان يسمى إنسانًا»[3]، هذه المقارنة البسيطة بين الإلهام عند الحيوان والإنسان تبيّن الفرق الكبير بينهما، فالحيوان لا يتصرّف فى الإلهام

---

(١) انظر: وحى القلم، ج٢، ص:٢٦٥.

(٢) المصدرنفسه و الصفحة نفسها.

(٣) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص: ٢٦٩.

ولكن الإلهام هو الذى يتصرّف به، والإلهام فى هذه الحالة لا يكون إلاّ كما هو، ولعلّ الرافعى يقصد الغريزة " التى تسيّر الحيوان وتسلبه الإرادة المطلقة، أمّا الإلهام الذى هو فوق العقل وفوق الإرادة أيضًا فالإنسان لا يتلقاه إلا فى أحوال شاذة تكون النفس مهيأة لذلك. وهو لا يسلب الإنسان إرادته ومن غير الممكن أن يتصرّف الإنسان بهذه الأداة التى تصيب ولا تخطئ (أى الإلهام) وإلاّ لاختلّ النظام فى حياة الإنسان.

ويحاول الرافعى إضفاء الرّوح العلمية على آرائه فى هذا المعنى وذلك بإرجاع الإلهام إلى تركيب الدماغ، أو الخلايا العصبية وفروعها وشعبها، والعلاقات بين هذه الفروع واختلاف مقادير المواد الكيماوية التى تنشأ فى غدد الجسم ثمّ تنفثها فى الدمّ[١]، وكأنّ العبقرية إنما تكون فى الإنسان بتركيبته الفزيولوجية التى خلقها الله فيه، أى أن العبقرية نظام فزيولوجى.

ونجده من جهة أخرى يعتبر أنّ الإلهام أو العبقرية «نظام لا نظام فيه؛ لأنّها طريقة لا طريقة لها، وبهذه الغرابة جاءت العبقريّة كلها أمثلة وليس فيها قواعديحتذى عليها، لا هداية فيها إلا من الرّوح وإذا كان الفن قدرة متصرّفة فى الجمال، فالعبقريّة قدرة متصرّفة فى الفنّ»[٢]. قد يبدو للوهلة الأولى أن هذا الكلام فيه تناقض يتجلّى فى أن الإلهام نظام لا نظام فيه وطريقة لا طريقة لها! لكننا فى الواقع سرعان ما نكتشف أنّ الرافعى لم يتناقض كلامه البتّة، فالنظام الفزيولوجى الذى كان يرمى إليه فى تحديده لمصدر الإلهام فى ذات الإنسان، والذى يتعلق بالتركيب العصبى وبالمادة التى تفرز فى دم الإنسان، هذا النظام هو مجرّد استعداد لتلقّى الإلهام غير أن العبقرىّ أثناء عمليّة الإبداع الفنّى أو الأدبى لايسيّره نظام ولا طريقة؛ لأنّ العمل الملهم ليس محدّدًا.

أمّا عن حدود الإلهام فإننا نجدها تتمثّل فى نقطتين أساسيتين : تتعلق الأولى بفترة الانقطاع عن الإبداع مدة من الزمن، والأخرى تتعلّق بمرجع الاختلاف فى

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص:٢٥٩.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٦٤.

المواهب والتنوّع فى الإبداع. أما الأولى فإن الرافعى تحدّث فيها عن الشاعر الذى «قد يعالج المعنى البكر ويريغ الوجه المخترع فيكدّ فى تمثّل ذلك حتى يتسلّط أثر الكدّ على فكره ويضرب الملل على قلبه، ويصرفه الضجر،ثمّ لا يعطيه كلّ هذا طائلا (...) فيضرب عنه بعد المحاولة، ويقتصر بعد المطاولة حتّى إذا استجمّت خِواطره، واستحدث منها غير ما كان فيه، وتلقى جهة أخرى من الكلام، وقع إليه ذلك المعنى بعينه وجاءه عفوًا بلا تكلّف، وهو لم يعاوده ولا قصد إليه، وقد كان بلغ منه كلال الحدّ واضطراب الحسّ مبلغ الرّهق والمعاناة، وإنما ألهمه فى تلك الحال إلهامًا، فعاد ما لم يمكن بكل سبب ممكنًا بغير سبب!» [1].

فالإلهام يظهر ويختفى، لكن ظهوره دائما يأتى بعد فترة الراحة واستقرار الذهن؛ لأنّ التركيز أو الانتباه أحيانًا يتبعه تشويش فى الذهن، ولذا فإنّ حدّ الإلهام إنما يكون فى جلاء الذهن الذى يتأتى من راحة الفكر. وإذا رجعنا إلى بحوث علم النّفس وجدنا أن هذه الفكرة لا تبتعد كثيرًا عن ما ذكره يوسف مراد فى كتابه " مبادئ علم النفس العام " الذى تكلم فيه عن الإلهام حيث قال: «أمّا ظهور الإلهام بعد النوم أو بعد فترة من الراحة أو الكمون، فإنّه يرجع إلى أثر الراحة نفسها (...) وإلى أن تلاشى الانتباه يحرر التفكير من بعض الآراء الطفيلية التى قد تُكوِّن عُقدًا تعوق التفكير فى سيره وكذلك الخفض فى تركيز الانتباه يساعد على تفكيك عناصر المشكلة (...). فلا ينبثق ضوء الإلهام إلا بعد فترة من التحصيل والإشباع تليها فترة من الراحة والكمون، ثمّ تأتى مرحلة التفكيك التى ستبرز أثناءها العناصر التى سينحصر فيها الإلهام...»[2]. وفترة الراحة والكمون هذه هى فترة غيبوبة يفقد فيها المبدع الملهم كثيرًا من شوائب الفكر. «وتكاد هذه الغيبوبة المؤقتة تشمل الملهمين جميعًا مهما كانت درجة

---

(١) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص: ٢٦٧.

(٢) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، مصر، الطبعة السابعة، ص: ٢٧٧.

إلهامهم، فالإنسان ليس على حال سواء فى جميع أوقاته، ويبدو أن النفس الإنسانية لا تطيق تلقّى الإلهام فى كل آن»[1].

وأما الثانية فتتعلق بدعوة الرافعى إلى التنويع فى الأدب العربى، ففى مقاله النقدى عن حافظ إبراهيم " يرى أن هذا الكون مبنىّ فى أنفسنا بمن عمل الحواس، ثمّ من التعليل والتفسير، أمّا الحواس ففى كل حى لا تخلق بصناعة ولا عمل، وأما التعليل والتفسير فهما من صناعة الشاعر والأديب، فكلاهما يخلق لإتمام الخلق فى الحقيقة، وهى منزلة (لا يدرى الرافعى) كيف يمكن أن تمسخ حتى تقتصر على معنى الشاعر الاجتماعى أو السياسى، فترجع به نمطًا واحدًا، مع أنّ الآثار الأدبية وفى جملتها الشعر إن هى إلا قوى الفكر وإلهام النفس وبصيرة الروح مسجّلة كلها فى بواعثها وأسبابها من نفس عالية ممتازة، وهذه القوى كثيرة التحوّل، فيجب ضرورة أن تكون آثارها كثيرة التنوّع، وتنوع الصور الفكرية فى آثار الشاعر أو الأديب ومجيئها متوافرة متتابعة هو معيار أدبه وقياس نبوغه عاليًا أو نازلا، ومتبعًا أو مبتكرًا، وفيما يضىء من نواحيه وما ينطفئ»[2]. ولهذا السبب كان الرافعى ينتقد ابن خلدون فى إقراره «اعتقاد أئمة الصناعة الأدبية أن مالم يجر على أساليب العرب كشعر المتنبى والمعرّى ليس هو من الشعر فى شىء (...) فكان من هذا علة أصل الجمود الذى جعل الشعر العربى يضطرب فى دورة الأزمنة لأنه لا يدور معها إلا قليلا عند ما يدفعه أهل القرائح المستقلة» [3]، وذلك لأن «طريق الإلهام لا أثر فيها إلاّ حسّ الأرواح بعضها ببعض، وليس يمحق هذا الحسّ إلاّ خذلان من الله، فالقريحة المستقلة لا تتبع صفة قريحة أخرى، ولكنها تتبع الروح الملهم وتتبيّن آثاره فى الصنعة وتبالغ فى تمييزها حتى تتجه إلى مصدر الإلهام، وذلك سرّ النبوغ العبقرى»[4].

---

(١) طه مصطفى أبوكريشة. أصول النقد الأدبى، الشركة المصرية العالمية للنشر" لونجمان"، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦، ص:١٦٧.

(٢) وحى القلم، ج٣، ص: ٣١٩.

(٣) تاريخ آداب العرب، ج٣، ص: ٧٥.

(٤) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

لا شكّ أن الرافعى يعوّل كثيرًا على دور النابغة الملهم فى هذه الحياة وخاصّة حينما نجدذلك التشابه الذى يفرضه بين العبقرى والنبىّ، ولا نجد تفسيرًا لهذا سوى تأكيده على الرسالة النبيلة التى يبلّغها الملهمون فى هذه الحياة لخدمة الإنسانية، وهذا ما يتوافق مع دور النبىّ الذى يقدّم للإنسانية نظام الحياة الذى ترقى به إلى الآفاق، ويرى أنّه «إذا كان الجمال يستعلن فى كلام هؤلاء النوابغ والخيال يظهر فى تعبيرهم، والحكمة تهبط إلى الدنيا فى تفكيرهم، والمثل الأعلى هم الداعون إليه، والأشواق النفسية هم موقضوها، والعواطف هم المصورون لها، وسرور الحياة هم الذين حوّلوه إلى الفنّ، إذا كان هذا كله، فهذا كله إنما هو توكيد لا تصالهم بالقوّة الأزلية المدبرة، وأنهم أدواتها فى هذه المعانى» (١). إذن فالعبقرى والنبىّ يشتركان فى اتصالهم بالقوة الأزلية غير أنّ العبقرى اتصاله على سبيل الوهم والخيال، وأما اتصال النبىّ فهو على سبيل الحقيقة .

وإذا كان اتصال النبىّ بواسطة ملك الوحى أو يكون اتصاله بغير واسطة، فإن اتصال العبقرى بهذه القوة يكون بجهاز التوليد«الذى متى استمرّ واستحكم فى إنسان أصبح بمقام ملك الوحى من النبىّ» (٢)، ولهذا فإن الرافعى كان يركز على تركيب الدِّماغ الذى له استعداد مسبق لهذا العمل العظيم، وتكبر هذه العظمة كلما كبرت المهمّة الموكلة لهذا الإنسان فالقوة الغيبية «لا عمل للإنسان فيها بل هى تبدع إبداعها وتلقى عليه إلقاء، وليس كل من تعرض لها أدرك منها ولا كل من أدرك منها بلغ بها، بل لا بدّ لها من الجهاز العصبى المحكم كجهاز اللاّسلكى الدقيق المصنوع لتلقى أبعد الأمواج الكهربائية وأقواها، وهذه القوة إن أرادت معانى الجمال أخرجت الشاعر وإن أرادت كشف السرّ عن الأشياء أخرجت الأديب وإن أرادت حقائق الوجود أخرجت الحكيم، فإن كان الأمر أكبر من هذا كله وكان أمر تغيير الحياة وصبّ أزمان جديدة للإنسانية والوثوب بهذه الدنيا درجة أو درجات فى الرقىّ، فهنا تكون الوسيلة أكبر من البصيرة، فليس لها من

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٦٠ و ص: ٢٦١.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٧٢.

قوة الغيب إلاّ الوحى، ويكون الغرض أكبر من الشاعر والأديب والحكيم، فلا يختار إلاّ النبى»[1].

فالتوليد هو سرّ النبوغ فى الأدب وفى غيره، والنوابغ يتفاوتون فى قوة هذه الملكة، وهذا التباين يحدد شخصية كل نابغة وأسلوبه وبذلك تتنوع الأساليب[2]، والتوليد يتعلق أساسًا بالتركيب العصبى الخاص الذى يكون مهيأً لقوة الإلهام، وهو نصّ على حياة الكون فى الذهن الإنسانىّ، وفيه "تتلاقح المعانى"، ويلد بعضها بعضًا فى هذا الذهن الذى يتخذه الكون لإبداع معانيه[3] ، والرافعى يعطينا مثالا للعبقرية وسر التوليد، وهو" أناتول فرانس " الذى كان يكتب الجملة ثم ينقحها ثم يهذبها ويقدّم ويؤخّر من موضع إلى موضع والسرّ فى هذا عنده هو جهاز التوليد فى تركيب الدّماغ[4] ، فآية حسن الأسلوب فى كتابة " أناتول فرانس" ترجع ـ حسب رأى الرافعى ـ إلى التنقيح وإعادة كتابة العبارة مرات ومرات، فإنه كان يكتب على هذه الطريقة. ويرى تأمّل اختراع المعنى وإبداع سياقه وضحى البيان عليه وإشراقه فيه فى بعض المعانى الجميلة لشكسبير والمتنبى وغيرهما، فيخيّل إليه من ذلك أنّ سرّ الطبيعة القادر يعمل عمله أحيانًا بذهن إنسانى ليخلق تعبيرًا عن جلاله فى مثل جلاله[5] .

ومن أثر التوليد فى عمل العباقرة ـ وهو سرّ الإلهام ـ أنّه يجعل العبقرى دائب العمل «ممزقا حياته فى سبحات النور تمزيقًا يجتمع منه أدبه وما أدبه إلا صورة حياته، وهو كلما أبدع شيئًا طلب الذى هو أبدع منه، فلا يزال متألمًا إن عمل لأن طبيعته لا تقف عند غاية من عمله، ومتألمًا إن لم يعمل لأن تلك الطبيعة بعينها لا تهدأ إلا فى عمل »[6]

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٧٢، و ص: ٢٧٣.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٧١.

(٣) المصدر نفسه. ص: ٢٦٩ و ص: ٢٧٠.

(٤) المصدر نفسه، ص: ٢٧٢. يلاحظ هذا التباين فى رأى الرافعى بالنسبة لهذا الأديب إذا قارناه مع رأيه السابق (انظر الصفحة: ٤١). ونعتقد أن رأى الرافعى هذا أكثر موضوعية.

(٥) المصدر نفسه، ص: ٢٦٢.

(٦) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

وإنك لتجد الرافعى يفرّق بين الذهن الذكى والذهن العبقرى، هذا الأخير الذى يسمو على الذهن الذكى ويفوقه فى العمل لأن الذهن العبقرى: «ليس له من المعانى إلاّ مادة عمل فلا تكاد تلابسه حتى تتحوّل فيه وتنمو وتتنوّع وتتساقط له أشكالا وصورًا فى مثل خطرات البرق، وربما غمر بالمعنى الواحد فى جماله وسموّه وقوة تأثيره مقالات عدة لأولئك الأذكياء فنسخها نسخًا وجعلها منه كالشموع الموقدة بإزاء الشمس»[١] .

لعلنا بعد كل هذا نلاحظ كيف أن الرافعى تجاوز حدود المعرفة التقليدية بالنسبة لموضوع الإلهام. وتعتبر آراؤه فى هذا المجال وثبة نحو التجديد الذى عرفه النقد الحديث، فإذا كانت جملة المعارف التى وصل إليها نقاد الغرب انطلاقا من استقراء آدابهم، فإن الرافعى وصل إلى جزء منها باستقراء الأدب العربى الذى لا يقل أهمية عن الآداب الغربية . ويبدو أن تأثره بالفلسفة اليونانية واضح فى آرائه، لكنه مجرد ملامح مترامية هنا وهناك.

٧ ـ **الأسلوب ونظرية النظم:** تتجلى آراء الرافعى فى " الأسلوب " من خلال حديثه عن أسلوب القرآن ونظمه وبلاغته وإعجازه، وكذا فى سياق حديثه عن البلاغة النبوية، ويبدو أنه فى كتابه " إعجاز القرآن والبلاغة النبوية " متأثر بنظرية النظم لعبد القاهر الجرجانى والتى سنتبين أثرها على آرائه فى هذا الشأن.

وقبل التطرق لهذه الآراء يجب أن نعرّج على المعنى العام للأسلوب، والذى يمكننا أن نستخلصه من خلال تركيب الكلام من الصورة اللفظية التى هى أوّل ما تلقى من الكلام، هذه الصورة لا يمكن أن تحيا مستقلة بل لا بدّ فى نظامها اللغوى الظاهر من المعني الذى يتألف منه وينتظم فى النفس[٢]، ومن خلال هذا ندرك أن الأسلوب إنما يتراوح بين اللفظ والمعنى اللذين يشكلان البنية الأساسية للتركيب.

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٧١.

(٢) أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة، مصر، الطبعة السادسة، سنة ١٩٦٦، ص: ٤٠.

أى أن الكلام صياغة لفظية، لا بدّ لها من صورة فكريّة تتفاوت أوضاعها، وعلى هذا فإن الأسلوب هو جملة ما يحتويه الكلام من صيغ لفظية وصور فكريّة لها أوضاع مختلفة، غير أن الصور الفكرية فى الكلام عند الرافعى: «لا بدّ من أوضاعها من التفاوت على حسب ما يكون من اختلاف الأمزجة والطباع وآثار العصور - ولا تجزئ فيها الصناعة وآلاتها - من صفاء الطبع ودقة الحسّ وسلامة الذوق ونحوها مما يرجع أكثره إلى الفطرة النفسية فى أى مظاهرها» [١].

وإذا كان الرافعى يرى أنّ الصور الفكرية فى أى أوضاعها تتفاوت على حسب ما يكون من اختلاف الأمزجة والطباع. فإن تركيب الكلام عنده يتبع تركيب المزاج الإنسانى، وأن جوهر الاختلاف بين الأساليب الكتابية فى الطريقة التى هى موضع التباين لا فى الصنعة كالمحسنات اللفظية ونحوها، إنما هو صورة الفرق الطبيعى الذى به اختلفت الأمزجة بعضها عن بعض على حسب ما يكون فيها أصلا أو تعديلا[٢]. فعلم النفس الفزيولوجى يؤكد على هذا، ونظن أن الرافعى قد أفاد منه كثيرًا، فلكل كاتب طريقته التى نستوضح من خلالها مزاجه وشخصيته أيضًا، ويضرب الرافعى مثالا لذلك بقوله: «وهذا عبد الحميد الكاتب رأس تاريخ الكتابة العربية وواضع طريقتها، فقد أخذ نفسه بحفظ كلام أمير المؤمنين على بن أبى طالب - رضي الله عنه - وأرادها على طريقته، ثمّ جاءت كتابته فنًا آخر لم يستحكم فيه اتفاق الأسلوب بينهما وبين ما أثر من كلام الإمام على، وقد قيل إن " نهج البلاغة " مصنوع وضعه "الشريف الرضى" ونحَله أميرَ المؤمنين، والصحيح أنّ فيه الأصيل و المولَّد. وربما انفردا وربما تمازجا، ونحن نستطيع بطريقتنا أن نزيل بين ما فيه من ذلك، ونبين وضعًا من وضع؛ فإن المزاجين مختلفان كما يعرف من صفة الإمام على، ومن صفة الشريف»[٣]. وقد يكون ما ذكره " شوبنهور" من أنّ

---

(١) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص: ٢٠٠.

(٢) المرجع نفسه، ص: ٢٠٢.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٢٠٣.

الأسلوب هو تقاطيع الذهن وملامحه، وهو أكثر صدقًا ودلالة على الشخصية من ملامح الوجه، ومحاكاة الكاتب لأسلوب غيره أشبه بارتداء قناع[1] متفقٌ مع ما ذكره الرافعى فى هذا المجال. بيد أن هناك من يرى أن فكرة " الأنماط المزاجية " التى يؤكد عليها الرافعى قد نبذت كفكرة عتيقة منذ أمد بعيد[2].

وأقصى غايات الأسلوب البليغ عند الرافعى تكمن فى القرآن الكريم الذى «أدار المعانى على سنن ووجوه تجعل الألفاظ كأنها مذهب هذه المعانى فى النفس، فليس إلا أن تقرأ الآية على العربى أو من هو فى حكمه لغة وبلاغة، حتى تذهب فى نفسه مذهبها لا تنى ولا تتخلَّف، على حين أن أكثر المعانى الإنسانية يجىء من النقص فى السياسة البيانية، بحيث ترى نفس السامع أو القارئ هى التى تذهب فيه فتأخذ إلى جهة وتعدل عن جهة»[3]. والنسق البليغ الذى لا يتفق إلا فى القليل من كلام النوابغ المعدودين إنما يكون ـ حسب الرافعى ـ بإحكام السياسة المنطقية على طريقة البلاغة لا على طريقة المنطق التى يراد بها إلزام المخاطِب ليتحقق المعنى الذى قام به الخطاب إلزامًا بالعقل لا بالشعور، وبطبيعة السياق لا بطبيعة المعنى، وهذا بخلاف إحكام السياسة المنطقية على طريقة البلاغة التى يراد بها، عند الرافعى:

١ ـ تحقيق المعنى واستبراء غايته.

٢ ـ أخذ الوجوه والمذاهب من أجزاء المعنى عن النفس بعد أن تُستوفى على جهتها فى الكلام استيفاء يقابل ما يمكن أن تشعر به النفس من أجزاء المعنى[4]، أى أن هذا النسق البليغ تتحقق فيه الوظيفة الجمالية للغة.

---

(١) محمد زكى العشماوى، قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت (١٤٠٤ هـ-١٩٨٤م)، ص: ١٥.

(٢) عبد السلام الشاذلى، الأسس النظرية فى مناهج البحث الأدبى العربى الحديث، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٩م، ص : ٢١٥ .

(٣) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص: ٢٦٢.

(٤) انظر المرجع نفسه، ص: ٢٦٥ ، ص : ٢٦٦ و ص : ٢٦٧.

ويبدو أن الرافعى لم يبتعد كثيرًا عمّا ذكره الجرجانى، من اقتفاء نظم الكلام لآثار المعانى وترتيبها على حسب ترتيب المعانى فى النفس، فهو إذن ـ نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذى معناه ضم الشىء إلى الشىء كيف جاء واتفق[1] ، فنظن أن الرافعى كان يريد بإحكام السياسة المنطقية على طريقة البلاغة هو الاحتفاء بالمعانى من جهة دلالة الألفاظ عليها فى نظم الكلام . فالبلاغة غرضها وصول المعنى إلى السامع، وتأديته بألفاظ على حسب طبيعة المعنى، أى أن اللفظ والمعنى مرتبطان ارتباطًا وثيقًا، وربما يكون تأثره بآراء "الجرجانى" واضحًا أكثر فى حديثه عن الجمل وكلماتها، وعلى الأخص حديثه عن ما أسماه بـ " روح التركيب " ولنلاحظ ما ذكره الجرجانى من أنّه: «لا حال للّفظة مع صاحبتها نعتبر إذا أنت عزلت دلالتها جانبًا، وأىّ مساغ للشك فى أن الألفاظ لا تستحق من حيث هى ألفاظ أن تنظم على وجه دون وجه، ولو فرضنا أن تنخلع من هذه الألفاظ التى هى لغات دلالتها لما كان شىء منها أحق بالتقديم من شىء، ولا يُتصوَّر أن يجب فيها ترتيب ونظم»[2]، ولنقارن بين هذا الكلام وبين ما ذكره الرافعى فى روح التركيب"، إذ أنّ « لكل لفظة روحًا فى تركيبها من الكلام، فإذا أفردتها وجدتها قريبة مما كانت لأنها هى نفسها التى كانت من روح التركيب، ولم يكن لهذا التركيب فى جملته روح خاصة بالنسق والنظم، فعلى كلّ لفظة معنى فى الجملة كما أعطتها اللغة معنى فى الإفراد، حتى إذا أبنتها وميزتها من هذه الجملة ضعفت ونقصت، وتبينت فيها الوحشة والقلّة شبيه الذى يعرض للغريب إذا نزح عن موطنه وبان من أهله، وكان كلّ ذلك طبيعيًا لأنّ حقيقة التركيب إنما هى صفة الوحى فى هذا الكلام»[3]. وباختصار فإن الرافعى يقصد أن الكلمة إنما تستمد قيمتها وقوتها من خلال النسق أو النظم

---

(١) عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثالثة، سنة (١٤٢٢ هـ ـ ٢٠٠١م)، ص: ٥١.

(٢) الجرجانى، دلائل الإعجاز، ص: ٥١.

(٣) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص: ٢٤٥.

فى الجملة، وهو ما أراده الجرجانى من أن موقع اللفظة إنما يكون على حسب معناها فى نظم هذا الموقع الذى تستمد منه قيمتها.

ويحاول الرافعى أن يتجه بالأسلوب على حسب اللغة المستخدمة، فالأسلوب الأدبى الذى يستخدمه الكاتب يعتمد على اللغة الخاصّة، هذه اللغة تخرج من اللغة العامّة التى هى اللغة العربية على إطلاقها، ويسمى البلاغة العربية باللغة الخاصة[1]، هذه اللغة التى تنقل فكر الأديب وشعوره، ويبدو فيها تأثير النفس والإحساس، «وبهذه اللغة الدقيقة فى التركيب والدلالة يكتب الكاتب وينظم الشاعر، فتكون طبائع المعانى كأنها هى التى تتكلم وتخرج الصور الكلامية وكأنها ضرب من الخلق العقلى؛ فيه الجلال والرهبة والإقناع، بل فيه شىء من الإيمان بالقوة الغامضة، بل فيه شىء من هذه القوة الغامضة يصل بين سرّ المعنى وسر النفس»[2]، وهى الكلام النفسى الذى يضيف إلى صفة المتكلم صفة البلاغة[3]. ولعل الذى جعل الرافعى يصنف هذا التصنيف " للغة " بالنسبة إلى التركيب هو إدراكه العميق لنسق الكلام البليغ، فقد قسّم هذا النسق إلى : صوت النفس وصوت العقل وصوت الحسّ.

فصوت النفس قد يكون الرافعى قصد به أن تكون الكلمة كأنها خطوة للمعنى فى طريقه إلى النفس، بعد أن يؤدى إيقاع الحروف دوره فى تركيب الكلام ونظمه، لأنّ الحروف - وهى" مادة الصوت " عنده - لها صلة بالانفعال النفسى، وأن هذا الانفعال - بطبيعته - إنما هو سبب فى تنويع الصّوت بما يخرجه فيه مدًّا أو غنّة أو لينًا أو شدّة، وبما يهيئ له من الحركات المختلفة فى اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب ما فى النفس من أصولها، ثمّ هو يجعل الصّوت إلى الإيجاز والاجتماع أو الإطناب والبسط بمقدار ما يكسبه من الحدود والارتفاع والاهتزاز، وبُعد المدى ونحوها، مما هو بلاغة الصّوت فى لغة الموسيقى[4]. فالرافعى تجاوز

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٢٥٨.

(٢) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٣) المرجع نفسه، ص : ٢٣٦ و ص : ٢٣٧.

(٤) انظر إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص: ٢١٥ و ص: ٢١٦.

بالنظم إلى أكثر مما تصوره الجرجانى من الاختلاف بين الحروف المنظومة والكلمات المنظومة، ومرجع هذا الاختلاف هو أن نظم الحروف وتواليها فى النطق فقط وليس نظمها لمعنى اقتضاه[1]، بدون أن يذكر الجرجانى تأثير مخارج الأصوات فى المعنى. بيد أن الرافعى يشير إلى هذا، فمخارج الحروف عنده تعكس المعنى الذى يستشعره الكاتب فى نفسه والدراسات التطبيقية الحديثة تؤكد على دورانتقاء الكاتب للحروف، واتفاق مخارجها مع الانفعال النفسى، فالجانب الصوتى فى الدراسات التطبيقية يفيد كثيرًا فى تحرّى طبيعة الأسلوب.

أما صوت العقل فربما يكون المقصود به فكر الأديب، و قد ذكرنا بأن اللغة الخاصّة تنقله ويكون من لطائف التركيب ومن الوجوه البيانية التى يداور بها المعنى.

وأما صوت الحسّ فيرى الرافعى بأنّه أبلغ الأصوات شأنًا، ويكون بدقة التصوير المعنوى والإبداع فى تلوين الخطاب، فيستولى على النفس بإيراده وجوه البيان أو طرائق المعانى ويدعها فتصبح كأن النفس هى التى تريد صوت الحسّ، وكأنها هى التى تحاول أن تصل أثرها بالكلام[2].

هذا بالنسبة للغة الخاصّة التى يظهر فيها الأسلوب محكمًا وبليغًا. أما بالنسبة للغة العامّة، فهى عند الرافعى: «الكلام على أصل من التركيب لا يتأدى بالمعانى إلى أبعد من مظاهر الحسّ، فهذا هو الكلام الطبيعى الذى لا يزيد من فضيلة المتكلم أكثر مما تزيد الحواس نفسها فى هذا المتكلم من فضيلة الإنسانية، وذلك أصل هو من رقة الشأن وخفة المنزلة بحيث يخرج الناس جميعًا بالسّواء فيه ليس لأحد منهم على أحد فضل مادام الكلام سواء فيهم من أصل الخلقة وطبيعة الحياة»[3].

---

(١) الجرجانى، دلائل الإعجاز، ص: ٥٠ وص: ٥١.

(٢) انظر إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص : ٢٢٠ و ص : ٢٢١.

(٣) المرجع فسه، ص: ٢٣٦.

٨ ـ **البيـان:** لقد أشار الرافعى إلى دور البيان وغايته وتأثيره فى الأدب، فهو مقـرون به وهـو أصل من أصـوله؛ لأن النـفس تصـوّر به مـا يبـعث فى الأدب قـوة التأثيـر، وهمـا متلازمان عنده، قـال: «وإذا قيل الأدب فـاعلم أنه لا بدّ من البيان، لأن النفس تخلق فتصور فتحسن الصورة، وإنما يكون تمام التركيب فى معرضه، وجمـال صـورته ودقـة لمحاته»(١). وإذا كـان الأدب خـالق الجـمـال فى الـذهن (كمـا رأينا فى موضوع" الجمال ")، فإنّ البيان صناعة هذا الجمال فى شىء جماله هو من فائدته، وفـائدته من جماله، فإذا خلا من هذه الصناعة التحق بغيره وعاد بابًا من الاستعمـال بعد أن كان بابًا من التـأثيـر(٢)، وهـذا التـأثيـر للبيـان مـرجعه فى النـفس؛ لأن: «الغـرض الأول للأدب المبـين أن يخلـق للنفس دنيـا المعـانى الملائمة لتلك النـزعة الثـابتة فيها إلى المجهول وإلى مجاز الحقيقة»(٣). وهـذه الحقيقة فى مجازها لا تكون إلا بإضافة المعانى البيانية عليها، وهى من عمل الأديب.

ولا شكّ أنّ غاية النسق البليغ الذى تحدث عنه الرافعى فى موضوع "الأسلوب" والذى لا يكون إلاّ بإحكام السياسة المنطقية على طريقة البلاغة، يتجلى فيها ذلك الفن البيـانى الذى يختلف عن الفن العقلى الذى يكون بإحكام السياسة المنطقية على طريقة المنطق، فـالفن البيانى والفن العقلى يختلفان تمامًا؛ لأن الفن البيـانى غـايته «قوة الأداء مع الصحّة وسمو التعبير مع الدقة وإبداع الصّورة زائد جمـال الصّورة»(٤)، وهـذا الفن البيـانى يستخدم اللغة الخاصّة التى تكلّم عنها الـرافعى والتى لا تكون إلا بالبلاغة وأساليبها.

وأجمل ما قرأناه فى معانى البيـان عند الرافعى هو قوله: «ونقل حقائق الدنيا نقلا صحيحًا إلى الكتابة أو الشعر، هو انتزاعها من الحياة فى أسلوب، وإظهارها للحياة فى أسلوب آخر يكون أو فى وأدق وأجمل لوضعه كل شىء فى خاصّ معناه،

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٤٧.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٤) المصدر نفسه، ج١، ص:١٤.

وكشفه حقائق الدنيا كشفة تحت ظاهرها الملتبس، وتلك هى الصناعة الفنية الكاملة: تستدركُ النقص فتُتمُّه، وتتناول السرّ فتعلنُه، وتلمس المقيّد فتطلقُه، وتأخذالمطلق فتحدُّه، وتكشف الجمال فتظهرُه، وترفع الحياة درجة فى المعنى، وتجعل الكلام كأنّه وجد لنفسه عقلا يعيش به» [1]. وهذا المعنى الشعرى للبيان أو الصناعة الفنية يكشف لنا عن وجه التباين بين أسلوبين: الأول يقرّر الحقيقة كما هى فى الحياة، ولا يضاف إليها شىء من عمل الأديب. أما الثانى ففيه يعمل الأديب على إظهار هذه الحقائق مضافًا إليها عمله، وعلى هذا زيد على الحياة درجة فى المعنى. ونعتقد أن ما أسماه الرافعى بمجاز الحقيقة هو ما يقصده بالنسبة للأسلوب الثانى، ولهذا فإن البيان ـ الذى هو من عمل الأديب ـ إنما يكون فى الأسلوب البيانى الذى هو وسيلة فنية لمضاعفة التعبير[2]، وزيادة الصناعة الفنية لمعنى الحياة إنما يكون فى شعور النفس الشاعرة به ومن ثمّ «لا تكون الزيادة فى صور الكلام وتقليب ألفاظه وإدارة معانيه، إلا تهيئة لهذه الزيادة فى شعور النفس»[3]. أما عن العقل الذى يوجده الكلام، فقد يخيل إلى البعض أنّه يتنافى مع الفن البيانى؛ لأنه يظن أن الرافعى يقصد به ما يخالفه وهو الفن العقلى، والحقيقة إنما تكمن فى أنه يقصد به العقل الذى يخضعه البيان لتنظيم الأسلوب على طريقة البلاغة لا على طريقة المنطق، وهذا العقل البيانى عنده هو: «ثروة اللغة وبه وبأمثاله تعامل التاريخ. وهو الذى يحقق فيها فن ألفاظها وصورها، فهو بذلك امتدادها الزمنى، وانتقالها التاريخى، وتخلُّقها مع أهلها إنسانية بعد إنسانية فى زمن بعد زمن، ولا تجديد ولا تطوّر إلا فى هذا التخلُّق متى جاء من أهله والجديرين به، وهو العقل المخلوق للتفسير والتوليد وتلقّى الوحى وأدائه، واعتصار المعنى من كلّ مادة، وإدارة الأسلوب على كل ما يتصل به من المعانى والآراء فينقلها من خلقتها وصيغها العالمية إلى خلق إنسان بعينه هو هذا العبقرى الذى رزق البيان»[4].

---

(١) المصدر نفسه، ص: ١٢.
(٢) المصدر نفسه، ج٣، ص: ٤٢٩.
(٣) وحى القلم، ج٣، ص: ٢١٣.
(٤) المصدر نفسه، ص: ٤١٨.

إذن نفهم من هذا أن الرافعى يرمى إلى أن الأدب يقيمه البيان على التوازن والتوافق من خلال اللغة؛ أى أن البيان يحقق الفن فى كلّ من اللفظ والمعنى اللذين يتركب منهما الكلام. وبرأيه هذا ينحو نحوًا أقرب ما يكون إلى "اللسانيات" التى تهتم بالجوانب الدلالية والصوتية والوصفية والتاريخية للغة.

ونظن أن فكرة تأثيرالبيان على اللغة التى تحدث عنها الرافعى، قد توافق تمامًا ما رآه الجاحظ من أن البيان: «هو نظام اللغة حالة اكتماله واستوائه واطراده، فهو من هذا الوجه مماثل لمفهوم الفصاحة الذى كثيرًا ما يرد معه فى نفس السياق، والفرق الوحيد هو أن الفصاحة صفة للدال والمدلول والمستدلّ، بينما البيان سبب وعلاقة بينها.

فهذا البيان هو بعبارة أخرى بيان لسانى تتساوى فيه جميع اللغات، لكن اللغات البشرية وحدها التى تعتمدعلى الأصوات المقطعة والصادرة عن وعى، والمجعولة للتعبير حسب المجارى المعهودة عند فصحاء هذه اللغة»[1]. أما بالنسبة للغة العربية وحدها فيرى الرافعى أنها تميزت عن باقى اللغات، وذلك بتأثير القرآن فيها، وإقامة أدائها على الوجه الذى نطق به العرب وتيسّر ذلك فى كل عصر، فلولا القرآن لما عُرف كيف كانت العرب تنطق بألسنتها، وكيف تقيم أحرفها وتحقق مخارجها؛ لأن ذهاب هذا الأمر هو ذهاب البيان العربى جملته وعامته؛ لأن مبنى البيان على أجراس الحروف واتساقها، ومداره على الوجه الذى تؤدى به الألفاظ[2]، وهذا هو الجانب الصوتى من اللغة الذى يحقق فن ألفاظها. أما فن صورها أو فن معانيها فهو عمل البيان بالتفسير والتوليد وتلقى الوحى الذى يكون عند العباقرة، الذين رزقوا البيان.

والبيان فى صناعة اللغة يضفى عليها الروح كما يضفيها على الشعر ليخرجه من أن يكون طبيعيًا فى الطبيعة إلى أن يكون روحانيًا فى الإنسانية والشعور

---

(١) محمد الصغير بنانى، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال " البيان والتبيين "، ديوان المطبوعات الجامعية، طبعة سنة ١٩٩٤، ص : ٢٠٤

(٢) انظر: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص: ٨٠ وص: ٨١.

المهتاج، ويجعل التعبير حيّا متحركًا، «وبهذا لا تكون حقيقة المحسنات البيانية شيئًا أكثر من أنها صناعة فنية لا بدّ منها لإحداث الاهتياج فى ألفاظ اللغة الحساسة كى تعطى الكلمات ما ليس فى طاقة الكلمات أن تعطيه»(١)، فصناعة اللغة تكون بالبيان صناعة فنية لا بدّ منها لإحداث التأثير، وبعث الحياة فى التعبير ولهذا فإن المقالة البيانية لا وجود لها - حسب رأى الرافعى - إلاّ فى المعانى التى اشتملت عليها، يقيمها الكاتب على حدود ويديرها على طريقة مصيبا بألفاظه مواقع الشعور مثيرًا مكامن الخيال آخذًا بوزن تاركًا بوزن، لتأخذ النفس كما تشاء وتترك(٢).

وإذا كان هذا هو شأن المقالة البيانية، فإن الكاتب البيانى إنما هو: أداة فى يد القوة المصوّرة لهذا الوجود تصور به شيئًا من أعمالها فنّا من التصوير(٣)، هذه القوة هى التى تجعل اللفظة المفردة فى ذهنه معنى تاما(٤). وهذه اللفظة المفردة فى ذهن الكاتب البيانى تدور دورة العبارة الفنية فى نفسه، وهذه الدورة هى دورة خلق وتركيب تخرج بها الألفاظ أكبر مما هى كأنها شبّت فى نفسه شبابًا وأقوى مما هى(٥). والفرق بين الكاتب البيانى والكاتب العلمى أن هذا الأخير تمرّ اللغة منه فى ذاكرة وتخرج كما دخلت، وأما الكاتب البيانى فتمرّ اللغة فى ذهنه فيعلو بها فى أسمى مراتبها(٦).

وأسمى مراتب اللغة التى يتيحها الكاتب البيانى - صاحب الذهن الفذّ والملكة الملهمة - يرقى بالأدب إلى أسمى معانيه، هذا السمو الأدبى الذى أساسه البيان والذى هو سرّ الأدب، وفى هذا المعنى يقول الرافعى فى أسلوب شعرىّ رائع متحدّثًا عن الكاتب الذى يسمو بالأدب إلى الآفاق: «وربّما عابوا السموّ الأدبى

---

(١) وحى القلم، ج٣. ص: ٢١٣.

(٢) المصدر نفسه ، ج١، ص: ١٢.

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٤) المصدر نفسه، ص: ١٣.

(٥) المصدرنفسه، ص: ١٥.

(٦) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

بأنه قليل ولكن الخير كذلك، وبأنه مخالف ولكن الحق كذلك، وبأنه محيّر ولكن الحسن كذلك، وبأنه كثير التكاليف ولكن الحرية كذلك.إن لم يكن البحر فلا تنتظر اللؤلؤ، وإن لم يكن النجم فلا تنتظر الشعاع، وإن لم تكن شجرة الورد فلا تنتظر الورد، وإن لم يكن الكاتب البيانى فلا تنتظر الأدب» [1]. ولا شكّ أن الرافعى بكلامه هذا يدافع عن قلمه وبيانه فتراه بهذه الكلمات الرنانة يبرهن على أنّ السموّ فى الأدب إنما يكون على هذا النحو من الكتابة الذى اختاره الرافعى منهاجًا، والذى لا يكون إلاّ باقتران الأدب بالبيان.

من خلال ماسبق ذكره فى هذا الفصل، يمكن أن نستخلص أن رؤية الرافعى وتصوّره للأدب والأديب، ولقضية الصراع بين القديم والجديد وبين اللغة العامية والفصحى، والذوق والجمال والأسلوب والبيان، كل هذه القضايا ـ فى نظره ـ كانت محور انشغال دفعه إلى تبديد كل الملامح التى تفصل بين القديم والجديد، وذلك بإيجاد نقاط التوافق التى تقوى الصلة بينهما، فكل هذه المفاهيم درست من قِبَله دِراسة ظهر تأثره فيها بالمفاهيم القديمة، التى قد تتوافق مع الرؤية الجديدة فى الأدب الحديث، هذا من جهة. ومن جهة أخرى محاولته التجديد فى بعض هذه المفاهيم بإضافة بعض الملامح الفلسفية والنفسية والجمالية التى استفاد منها؛ لأن الرافعى كان يدرك أنّ النقد الحديث قد أصبح أكثر شمولاً وأكثر انفتاحًا على العلوم الأخرى التى تتصل بالأدب وبغيره، كعلم الجمال وعلى النفس، والفلسفة...إلخ. مما جعل كلامه مشوبًا بالغموض والتعقيد إلى حدّ جعل الوصول إلى المعنى المقصود صعبًا للغاية.

وفى الفصل الثالث الذى نحن بصدده الآن، سنحاول إلقاء الضوء على آراء الرافعى فى الشعر والشاعر والقصيدة، التى تختلف كثيرًا عن آرائه فى القضايا الأدبية العامّة، والتى لها اتجاهاتها أيضًا وتصبّ فى اتجاهات النقد الأدبى الحديث عمومًا.

---

(١) وحى القلم، ج١، ص: ١٥ و ص: ١٦.

الفصل الثالث

قضايا الشعر عند الرافعى

١ ـ الشعر، ماهيته وعناصره عند الرافعى

١ ـ ١ ـ مفهوم الشعر عند الرافعى: كان الشعر ـ ولا يزال ـ يشغل حيزًا كبيرًا من اهتمامات النقاد، وقد تباينت اتجاهاته الحديثة نتيجة التطور الذى فرضته النهضة الأوربية الحديثة فى جميع الميادين. وقد عالج الرافعى جملة من قضايا الشعر انطلاقًا من واقع الشعر فى عصره، الذى تباينت فيه هذه الاتجاهات، وكان موقفه اتجاهها موقف احتراس وتعقّب ـ إن صحّ هذا التعبير ـ احتراس من التغريب الذى يتعرض له الأدب العربى، وتعقّب لما هو مفيد من هذه الاتجاهات، غير أن هذا التعقب لم يكن ليتيح له ثقافة واسعة فى هذا الميدان، ولكننا نعتبره انفتاحا للرافعى على الثقافات الغربية قد يحسب له، وما نلمسه كدليل على هذا الانفتاح هو دعوته إلى إطلاق الفكر فى الشعر العربى، لأنه يرى أننا لسنا مقيدين بالفكر العربى ولا بطريقته، وعلينا أن نضيف إلى محاسن لغتنا محاسن اللغات الأخرى[1]، ويضاف إلى هذا أيضا الإشادة ببعض أعلام الأدب والفكر الغربيين الذين يعجب بهم الرافعى أيّما إعجاب.

وقد قيل إن الرافعى من دعاة القديم ومن ألدّ أعداء التجديد، ونرى أن هذا من صور التحامل عليه، ونكران فضله على الأدب العربى الحديث، وسنرى فى موضوعنا هذا مدى محاولته فى وضع المفاهيم الجديدة للشعر، بما يتفق مع بعض الاتجاهات الحديثة التى كانت أصولها وافدة من الغرب ولا تتعارض مع شعرنا العربى وأصالته.

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٨٣.

إن أهمّ ما كتبه الرافعى فى النقد النظرى، مقدمته لديوانه، وكذا مقالته "نقد الشعر وفلسفته " التى وردت فى كتابه " وحى القلم " وبعض الآراء المبثوثة فى كتبه الأخرى "كتاريخ آداب العرب " و " تحت راية القرآن وغيرهما . ويبدو أن أول ما كتبه فى قضايا الشعر مقدمته للجزء الأول من ديوانه الذى أصدره سنة (١٩٠٣م) والتى تطرق فيها إلى معانى الشعر وفنونه ومذاهبه.لقد تناول الرافعى الشعر من حيث دوره وعناصره وأقسامه وأنواعه، ولم يحدد مفهومًا صريحًا وواضحًا فى آرائه، وما نلمحه من خلال تحليلنا لبعض معانيه عنده هو الاضطراب فى تعريف الشعر، وهذا يدلّ على اضطراب معنى الشعر نفسه فى عصر الرافعى الذى عرف اختلاف الاتجاهات والمشارب.

وأغلب ما نجده فى تعريفه للشعر وصف مجازى لم يتجاوز فى بعضه النظرة القديمة التى لا تخرج عن كون الشعر صياغة فنية لا بدّ فيها من البيان والحكمة، فى مثل قوله: «أول الشعر اجتماع أسبابه، وإنما يرجع فى ذلك إلى طبعٍ صقَلته الحكمة، وفكرٍ جلا صفحتَه البيان، فما الشعر إلا لسان القلب، إذا خاطب القلب، وسفير النفس إذا ناجت النفس، ولا خير فى لسان غير مبين، ولا فى سفير غير حكيم»[1]، فالحكمة والإبانة غرضا الشعر، ولكى يتحقق هذان الغرضان، لا بدّ من توفر أسباب الشعر مجتمعة، وترجع إلى طبع الشاعر وفكره ـ كما يرى الرافعى ـ أى أنّه لا بدّ من توفر أداة الشعر، والتى نجد تفصيلها فى قوله: «فمتى كان المرء على رقة فى الحس وطبع فى النفس وصفاء فى الذهن وانتباه فى الخاطر، وبعد فى النظر وشدة فى العارضة، وقوة فى البديهة، ومثراة فى الرواية، وحنكة فى التجارب وحكمة تحيط بذلك كله، فقد اجتمع له من أداة الشعر ما يكون به شاعرًا»[2].

والجدير بالذكر أنه لم يحدِّد الشعر تحديدًا يجعلنا نفصل بينه وبين النثر، فما ذكره فى تعريفه هذا ينطبق على معنى النثر، ولنأخذ أىّ فن نثرى فسنجد أنّه

(١) الرافعى: ديوان الرافعى، حققه وعلق عليه أسامة محمد السيّد، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، سنة (١٤١٤هـ ـ ١٩٩٣م)، الجزء الأول، ص:٠٧.

(٢) المصدر نفسه، ج٢، ص:١٢٧، وص:١٢٨.

يجب أن تجتمع أسبابه؛ أى يجب أن يكون الناثر ذا طبيعة فى الكتابة الأدبية، وذا فكر متوقد ولا بدّ له من البيان والحكمة، وأداة الشعر هى نفسها أداة النثر، أى أن يكون الكاتب على رقة فى النفس، وصفاء فى الذهن، وانتباه فى الخاطر و...إلخ.

ومن تعريفه للشعر قوله: «ولو كان طيرًا يتغرد لكان الطبع لسانه، والرأس عشه والقلب روضته، ولكان غناؤه ما تسمعه من أفواه المجيدين من الشعراء، وحسبك بكلام تتصرف إليه كل جارحة، وتضمّ عليه كل جانحة ويجىء من كلّ شىء، حتى لتحسب الشعراء من النحل تأكل من كل الثمرات فيخرج من بطونها شراب مختلف ألوانه فيه شفاء للناس»[1].

لا شك أن فى هذا الكلام ما يبيّن أن الشعر عنده ملكة مبهمة إبهام قوله هذا، هذه الملكة التى لا تستقرّ على معنى، ولهذا كان يميل الرافعى إلى الغموض فى تعريفه للشعر إلى درجة يصعب فيها الوصول إلى المغزى الذى يريده، وهو ما نلمسه فى هذا الكلام، ورغم أننا قرأنا تعقيبات عليه والتى تشترك فى كونها تصف هذا الكلام بالإبهام والغموض[2]، فإننا سوف نحاول أن نعلق عليه فى حدود ما فهمنا منه.

نظن أن الرافعى أراد تأكيد شيئين رئيسين. الأول: أن ملكة الشعر حرّة طليقة لا تقيّدها سوى الأوزان والقوافى، أما الثانى: أن الشعر لا بدّ أن يكون عن طبع وفكر وعاطفة، وقد مثل لذلك كله بالطائر الذى يتغرّد، لسانه الطبع وعشه الرأس وروضته القلب كناية عن الموهبة الشعرية غير المتكلفة وعن بُعد الفكر وتوقد الذهن عند الشاعر وعن العاطفة التى تختلج فى نفسه. فالشعر طبع وفكر وعاطفة.

---

(١) المصدر نفسه، ج١ ، ص: ٠٧.

(٢) وصف زكى مبارك هذا الكلام بالإبهام والغموض فى كتابه: " الموازنة بين الشعراء، أبحاث فى أصول النقد وأسرار البيان ".كما وصفه بمثل هذا أيضا عز الدين الأمين، الذى رأى أن هذا الكلام ليس فيه شىء عن حقيقة الشعر أو بيان مذهبه، أو ما ينبغى أن يكون عليه، وذلك فى كتابه " نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر. انظر: زكى مبارك " الموازنة بين الشعراء، أبحاث فى أصول النقد وأسرار البيان "، مطبعة المقتطف والمقطم، مصر، الطبعة الأولى، ص: ٥٧. وعز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر،ص: ١٢٤.

إنّ هذا الشعر الذى تتصرّف إليه كل جارحة، وتضمّ إليه كل جانحة- على حدّ تعبير الرافعى ـ كأنهّ بقية من منطق الإنسان، قال: «وكأنما هو بقية من منطق الإنسان اختبأت فى زاوية من النفس، فما زالت بها الحواس حتى وزنتهاعلى ضربات القلب وأخرجتها بعد ذلك ألحانا بغير إيقاع، ألا تراها ساعة النظم كيف تتفرع كلها ثم تتعاون كأنما تبحث بنور العقل عن شىء غاب عنه فى سويداء الفؤاد وظلماته. لذلك كان أحسن الشعر ما تتغنى به قبل عمله»[1]. وهذا تأكيد من الرافعى على أن الشعر موهبة شاذّة .

وإن كانت هذه المعانى للشعر التى سيقت آنفًا لم تتسم برؤية نقدية جديدة.إلا أنها تُعتبر إرهاصات لها بعدها من الآراء المرتبطة بالمعانى الجديدة للشعر.ومن هذه المعانى نجد تعريفًا آخر أكثر تخلّصًا من النظرة القديمة، وذلك باعتباره فنا يعبّر عن النفس البشرية وإحساسها بما حولها من الأشياء، قال: «الشعر معنى لما تشعر به النفس، فهو من خواطر القلب، إذا أفاض عليه الحسّ من نوره انعكس على الخيال فانطبعت معه الأشياء، كما تنطبع الصّور فى المرآة، وهو من بعد كالحلم يخلق فى المخيلة، مما يصل إلى الأعين ويتأدى إلى الآذان ما لا يكون قد وصل ولا تأدّت»[2]. ففى هذا المعنى الذى قدمه الرافعى للشعر إحساس رومانتيكى، إذ يربط بين الشعر والنفس الإنسانية وحريّة التعبير عماّ تحسّ [3]، هذا الشعر الذى يغلب فيه الشعور والخيال على العقل، فالنفس الإنسانية بحاجة دائما إلى ما يعبّر عن أحاسيسها ومشاعرها، وعن الحقائق الكامنة وراء هذا العالم والتى لا تتيح كل هذا سوى قوة التصوير، إذ تعتبر وسيلة من وسائل تغيير حقائق الحياة. قال الرافعى: «النفس البشرية فى حاجة أبدا مع دينها الروحى إلى دين إنسانى يقوم فيها على الشعور والرغبة والتأثير، فيفسر لها حقائق الحياة، ويكون وسيلة من وسائل تغييرها[4] ،إن هذا التفسير لحقائق الحياة تفسير

---

(١) ديوان الرافعى، ج١، ص:٠٧٠.

(٢) ديوان الرافعى، ج٢، ص: ١٢٧ .

(٣) محمد مصطفى هدّارة، بحوث فى الأدب العربى الحديث، ص:٢٣٢.

(٤) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٨٦.

لأسرارها ومعانيها فى النفس، فالشعر - كما يرى - فى أسرار الأشياء لا فى الأشياء ذاتها[1]. ولا يقوم هذا التفسير على التعليل العلمى، الذى يعتمد على الأدلة والبراهين بالعقل،بل هو خلاف ذلك، فهو تفسير يعتمد على الإحساس والتأثير فى النفس، وبذلك تتغير الحقائق الموجودة فى الطبيعة لتصبح حقائق شعورية.

ولهذا فإن تنوّع الشعر عند الرافعى، إنما يكون على اعتبار هذا التأثير: فى نوعه وأسلوبه ومبدئه وغرضه، وبذلك كله يكون الشعر تمثيلا حقيقيًا للحياة، قال: «ولكن تنوع الشعر فى الحقيقة إنما يكون ذاتيًا، أى فى الروح والأسلوب والمبدأ والغرض؛ فروح الشعر هو نوع التأثير الذى يخلقه الشاعر فيه، والأسلوب هو الطريقة التى يخصص بها نوع هذا التأثير، والمبدأ هو المعنى النفسى الخاص الذى يكيف به الشعر المؤثر، والغرض هو المعنى العام النفسى، الذى يقصده من التأثير. وبذلك يكون الشعر تمثيلاً حقيقيًا للحياة»[2].

إن لهذا التأثير الذى يحدثه الشعر في النفس، وسائله عند الرافعى وهى: ألفاظ الشعر ومعانيه وأوزانه، قال: «فأماَ الكلام فى فن الشعر، فالمراد بالشعر - أى نظم الكلام - هو فى رأينا التأثير فى النفس لا غير، والفن كله إنما هو هذا التأثير، والاحتيال على رجة النفس له، واهتزازها بألفاظ الشعر ووزنه وإدارة معانيه وطريقة تأديتها إلى النفس»[3].

ويحدّد الرافعى الفرق بين النثر والشعر، بقوله : «ولقد بقى أن قومًا لم يهتدوا إلى الفرق بين منثور القول ومنظومه، والذى أراه أن النظم لو مدّ جناحيه وحلّق فى جوّ هذه اللغة ثمّ ضمّهما لما وقع إلاّ فى عشّ النثر وعلى أعواده، ولن تجد لمنثور القول بهجة إلاّ إذا صدح فيه هذا الطائر المغرّد»[4]، هذا المعنى وإن كان يقرن بين الشعر والنظم، فيه ما يتلاءم مع الرؤية النقدية الجديدة والتى نجد

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٧٤.

(٢) تاريخ آداب العرب، ج٣، ص: ٧٨.

(٣) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٨٢ .

(٤) ديوان الرافعى، ج١، ص: ١٢.

صداها فى أعمال الرافعى الإبداعية فـ"حديث القمر"، و" كتاب المساكين"و"رسائل الأحزان"و"السحاب الأحمر"و"أوراق الورد". كل هذه الأعمال سلك فيها الرافعى طريق النثر الشعرى، فتخطى حدود النثر ليصل إلى القدرة على التأثير ولا يكون هذا إلا بالشعر، ولعل هذا ما جعل أعماله النثرية مستعصية على الفهم، وتحتاج إلى إعمال الذهن وترويض الخيال للوصول إلى فهمها وتذوّقها، وربما يعدّ رأيه هذا من بواكير الدعوة إلى النثر الشعرى فى عصره والتى أغفلها عنه الدارسون.

إن الشعر عندما يتناول الطبيعة كموضوع باعتبارها مجموعة الأشياء التى تدركها الحواس، فإنه يصوّر معانيها فى النفس «فبالشعر تتكلم الطبيعة فى النفس وتتكلم النفس للحقيقة، وتأتى الحقيقة فى أظرف أشكالها وأجمل معارضها؛ أى فى البيان الذى تصنعه هذه النفس الملهمة حين تتلقى النّور من كل ما حولها، وتعكسه فى صناعة نورانية متموّجة بالألوان فى المعانى والكلمات والأنغامات»[1]، فالأفكار والأحاسيس التى يعبر عنها الشاعر هى - فى نظر الرافعى - محاكاة للطبيعة وتمثيل لها فى النفس، فاختلاف الأساليب فى الشعر التى تنتجها القرائح المختلفة فى أنفس الشعراء يرى الرافعى أن جماع القول فيها أنّها تمثيل للطبيعة، فكأن الشاعر ينقل مناظر الأرض إلى الروح العالية، التى ترسل إلى الجسم شعاع الحياة فتزيد تلك المناظر فى قوة الشعاع الإلهى فلا يتصل بالجسم حتى تفيض هذه القوة على القلب فتهزه الهزة التى نعرف منها الطرب[2]، إن هذا التأثير الذى يبعثه الشعر فى النفس تأثير ذو طبيعة روحيّة، يترك فى النفس إحساسًا تتجدد به معانى الحياة؛ لأن الشعر عند الرافعى: «تصوير عالم حىّ من المعانى والألفاظ، فالمجيد من جعله مختصرًا من صورة العالم كله، ولا بد فيه من شعاع من الروح إذا تجرّدت له النفس امتزجت لطافتها بلطافته»[3].

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٧٤.

(٢) ديوان الرافعى، ج٣، نقلا عن كتاب " نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر " لعز الدين الأمين، ص: ١٢٦ وص: ١٢٧.

(٣) المصدر نفسه، نقلا عن المرجع نفسه، ص: ١٢٦.

أما تقسيم الشعر فيرى الرافعى أنّه يكون على ثلاثة أقسام على حسب علاقة روح الإنسان بالقوى الغيبية وعلاقتها بأحوال الناس، وعلاقتها بسائر الموجودات الأخرى؛ لأنه يعتبر أن الشعر ليس أكثر من أن يكون لغة الروح؛ وعلى هذا فجميع أنواعه إلى هذه الأقسام الثلاثة(١) ، وهذا التقسيم فى الحقيقة هو تقسيم موضوعى للشعر على حسب مضامينه، أما تقسيمه ذاتيًا على حسب الشاعر وأسلوبه وما يريده من تأثير وراء كل ذلك فقد ذكرناه آنفًا.

١ ـ ٢ ـ عناصر الشعر عند الرافعى

أ ـ الخيال : لم يكن موضوع " الخيال " بمعزل عن آراء الرافعى، فقد تكلم عن الشعر وعلاقته بالخيال الذى تنطبع فيه الأشياء كما تنطبع الصّور فى المرآة- كما رأينا من قبل ـ وهو من أهم الوسائل التى تساعد الشاعر أو الفنان على التصوير الفنّى.

وما دامت الأشياء هى المادة التى تستوحى منها الصّور المتخيّلة، فإنه لا بدّ وأن تكون هذه الأشياء مدركة من قبل، وقد تكون منفصلة عن بعضها انفصالا لا يستطيع لمّ شمل عناصرها إلاّ الخيال الذى يجمع بين هذه الأشياء فى صور متخيلة مصدرها الحقيقة الثابتة.

إن الخيال عند الرافعى هو حقيقة متغيرة بل هو كذب على الحقيقة الثابتة، وهذا مايتجلى فى تعريفه للخيال، فقد قال: «والخيال هو الشئ الحقيقى عند النفس فى ساعة الانفعال والتأثر به فقط، و معنى هذا أنّه لا يكون أبدًا حقيقة ثابتة، فلا يكون إلاّ كذبًا على الحقيقة» (٢)، والمقصود بهذا أنّ رؤية الإنسان للأشياء تكون بتأثير الخيال رؤية كاذبة، وكأنه عالم من الوهم تظهر فيه صور الأشياء لا الأشياء ذاتها، فهذا الخيال ـ حسب الرافعى ـ يعتبر كذبًا على الحقيقة لأنه يوهمنا بحقيقة الشئ فى مخيلتنا فى لحظة الانفعال فقط، وهى لحظة

---

(١) انظر تاريخ آداب العرب، ج٣، ص: ٧٤.

(٢) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٤.

طارئة تتزامن مع لحظة التخيّل ولا تلاحق بينهما. وإذا كان الشىء هو "الموضوع " الذى تتخيله " الذات "، فلا جرم أنّ هذا الشىء فى المخيلة ليس كما هو فى الواقع، ولهذا فإن الخيال ينقل الشىء من حقيقة واقعية إلى حقيقة خيالية.

وإذا أخذنا فى الحسبان تقسيم " كولردج" للخيال[1]، فإننا نجد تقسيم الرافعى لا يختلف عنه فى بعض جوانبه، ولا نريد بهذا إقحام آراء الرافعى بنظرية الخيال عند" كولردج"، وإنما هى ملامح أردنا من خلالها أن نبين مدى ارتباطها بالأسس الرومانتيكية للأدب وعناصره.

وهذا التقسيم يتجلّى فى تعريفه: «والخيال هو الوزن الشعرى للحقيقة المرسلة، وتخيل الشاعر إنما هو إلقاء النور فى طبيعة المعنى ليشفّ به، فهو بهذا يرفع الطبيعة درجة إنسانية، ويرفع الإنسانية درجة سماويّة؛ وكل بدائع العلماء والمخترعين هى منه بهذا المعنى، فهو فى أصله ذكاء العلم، ثمّ يسمو فيكون هو بصيرة الفلسفة، ثم يزيد سموّه فيكون روح الشعر[2]، فوظيفة الخيال تكمن فى كشف أغوار المعنى، وهو بطبيعته مضطرب كاضطراب الوزن الشعرى بين الحركات والسّواكن. وإذا افترضنا أن الخيال الأولى الذى تحدث عنه " كولردج" يدخل فى غماره ذكاء العلم وبصيرة الفلسفة اللذين هدفهما الوصول إلى الحقائق الثابتة التى تتعلق بالمعرفة، فإن الخيال الشعرى يمكن أن يكون هو الخيال الثانوى فى تقسيم " كولردج "، وهو أعلى درجات الخيال عند الرافعى لأنه

---

(١) قسم " كولردج " الخيال إلى: خيال أولى يتعلق بكشف أغوار الأشياء للوصول إلى حقيقة ما باستخدام الصّفات، وباستقصاء الجزئيات التى يتركب من مجموعها الشىء المدرك، وإلى خيال ثانوى هو شبيه بالخيال الأولى غير أنه يختلف عنه فى كون الإدراك فى هذا الخيال ليس إدراكًا يقوم على الاستقصاء للجزئيات التى يتألف منها الشىء المدرك، وإنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على صفات الأشياء التى يستخدم منها ما يهمه من الموضوع الذى لا يفترض وجوده. وللمزيد من التوضيح انظر: محمد زكى العشماوى، دراسات فى النقد الأدبى المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، سنة (١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م)، الصفحة: ٢٥٩ وما بعدها.

(٢) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٢٧٦.

روح الشعر وأساسه، إذ بدونه لا يمكن أن يؤدى الشعر وظيفته «فالشعر ربما لا يحتفل فى المقام الأول بأن يوقظ انفعالا أو يخلق اتجاهًا عاطفيًا، بل يحتفل بنقل إدراكات تخيلية، من المحقق أنّ هذا النقل الموفّق للإدراك الخيالى تصحبه هزة، لكنّ الصفة الشاعرية فى القصيدة ليست العاطفة أو الوجدان القوى، بل هى الإدراك الخيالى لشىء، لفكرة أو لذاك الوجدان نفسه» [1]، وربما يُعتقَد أن الأشياء أو الأفكار بعمل مخيّلة الشاعر كأنها حقيقة مسلمةٌ إيهامًا ومخادعةً، وفى الوقت ذاته اعتدالا بها فى الأفهام لا لمسخها ولا لتشويهها، قال الرافعى: «إنّ الخيال الشعرى يزيغ بالحقيقة فى منطق الشاعر لا ليقلبها عن وضعها ويجىء بها ممسوخة مشوّهة، ولكن ليعتدل بها فى أفهام الناس ويجعلها تامّة فى تأثيرها، وتلك من معجزاته إذا كانت فيه قوة فوق القوة عملها أن تزيد الموجود وجودًا بوضوحه مرة وبغموضه أخرى»[2]، فالخيال الشعرى يزيغ بالحقيقة بتمويهها ليعتدل بها فى أفهام الناس فيقع الإحساس بها؛ لأن الشاعر يضفى على الحقيقة المجردة الخيال لتصبح قريبة من أفهام الناس، وعلى هذا تكون تامة التأثير، ولا يراد بهذا المبالغة، وذلك بحشد أشتات منفصلة وإدماجها دون أن تجمع بينها علاقة أو شبَه.

ومن تعقيد مفاهيم الخيال عند الرافعى، اعتباره الخيال يرفع الطبيعة درجة إنسانية، ويرفع الإنسانية درجة سماوية ـ كما رأينا ـ ولعلّ المقصود بهذا هو أن الطبيعة كلها كذب على الحواس الإنسانية[3]، وعلى هذا فهى منحطّة عن الإنسانية التى لا ترفع إليها الطبيعة إلا إذا نقلت هذه الحواس ـ وهى عمل شعرى عنده ـ الشىء على غير ما هو فى نفسه، ليكون شيئًا فى نفوسنا، فيؤثر فيها أثره جمالا وقبحًا[4]، أما كون الخيال يرفع الإنسانية درجة سماوية، فهو ما يتجلى من خلال قوله: «إذا اعتبرت الخيال فى الذكاء الإنسانى وأوليته دقّة

---

(١) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ص: ١٦.

(٢) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٣٦١.

(٣) المصدر نفسه و الصفحة نفسها.

(٤) المصدر نفسه، ص: ٣٦١ وص: ٣٦٢.

النظر وحسن التمييز، لم تجده فى الحقيقة إلا تقليدا من النفس للألوهية بوسائل عاجزة منقطعة قادرة على التصور والوهم بمقدار عجزها عن الإيجاد والتحقيق»[1]، فالخيال بهذا المعنى يرفع الإنسانية درجة سماوية، فهو يكسبها صفة الذات الإلهية؛ لأنه خالق الصور والأوهام فى الذهن، فهو بذلك تقليد للألوهية.

وثمة أمر آخر نريد أن ننوّه به، وهو اقتران الخيال بالوهم عند الرافعى ما يبين لنا تأكيده على دور الوهم فى النشاط الخيالى، غير أنه لم يحدد الفرق بينهما.

ولم يقف عند هذه المعانى للخيال وعلاقته بالنفس والانفعال والوهم فحسب، وإنما وصل به إلى أبعد من ذلك، فتحدث عن ما أسماه "بالخيال الساحر" الذى من سحره أنّه: «يضع أذنه على العين فتسمع، وعينه على الأذن فترى»[2]، وهو ما اصطلَح عليه الرمزيون " بتراسل الحواس"، هذا المبدأ الذى سبق إليه " بودلير حين دعا إلى الاستعانة به فى قصيدته التى عنوانها " تراسل "[3]. هذا الخيال هو قوة عند الرافعى مناطها البصيرة، وهى من أغرب الغرائب فى الإنسان، وتعتبر من دلائل العبقرية والإلهام عنده، ففيها: «تتحوّل الأشياء من نظام الحاسّة إلى نظام الروح، فيسمع المرئى ويبصر المسموع، وتخلع الأجسام أنغامًا، وتلبس الأصوات أشكالا، ويبدو عندها كل مخلوق وكأن فيه بقيّة زائدة على خلقه تركت ليعمل فيها الكاتب أو الشاعر المحدَّث عمل فنّه الزائد على الطبيعة بالحاسة الزائدة على ذهنه، وهى التى نسميها الإلهام»[4] ، ومعنى هذا أن الخيال تعبير يصل المادة بالروح، فتتوحد الحواس فى النفس الملهمة، وتوصف المدركات الحسيّة فى إطار هذا النظام[5].

---

(١) المصدرنفسه، ص: ٢٤٦.

(٢) ديوان الرافعى، ج٢ ، ص: ١٢٧.

(٣) غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، ص: ٤١٩.

(٤) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٦٤، و ص: ٢٦٥.

(٥) أى أن مدركات حاسّة ما تصفها مدركات حاسّة أخرى.

(ب) **اللفظ والمعنى** : لقد تحدثنا فى المبحث السابق عن " الأسلوب عند الرافعى، ورأينا تأثره بنظرية " النظم"، وكان حديثه عن " اللفظ والمعنى"فى هذا الإطارالعام مقتضبًا. ولذلك فقد ارتأينا أن نفرد لهذه القضية موضوعا خاصًا يمكن اجتزاؤه من تضاعيفِ كلامه عن الشعر وعناصره.

وفى بداية هذا الموضوع ننوّه إلى مدى ارتباط قضية " اللفظ والمعنى" بقضايا الشعر قديمه وحديثه فى أدبنا العربى و فى الأدب الغربى أيضا.

ولا يخفى على الكثيرين أن العديد من نقادنا العرب تحدثوا قديما عن هذه المسألة وأسهبوا فى تناولها(١)، و انقسموا فيها إلى ثلاث فئات كما هو معلوم، الفئة الأولى ركزت على اللفظ على حساب المعنى، و لا يعنى هذا أنها أغفلت المعنى تمامًا، أما الفئة الثانية فقد ركزت على المعنى وقللت من شأن اللفظ فى العمل الأدبى، أما الفئة الأخيرة، فكانت وسطًا بين الفئتين، وقد دعا أصحابها إلى التوفيق بين اللفظ والمعنى.

وشغلت هذه القضية أيضا نقاد الغرب فى العصر الحديث، وأصبحت من مسائل علم الجمال، وانقسموا إلى قسمين بارزين: الأول ينتصر للألفاظ ليس غير، ومن أولئك الذين ينتصرون للفظ " مالالرميه و "فلوبير"، أما الآخر فينتصر للمعانى، منهم الناقد الانكليزى " ماثيو آرنولد" (٢).

وباعتبار أنّ الرافعى كان ذا طبيعة فى الشعر، فقد كانت آراؤه فى قضايا الشعر كلها انطلاقًا من ممارسته واطلاعه، وعلى هذا الأساس كانت آراؤه بالنسبة للفظ والمعنى مرتكزة على طبيعة الشعر عنده، ولهذا فكثيرا ما كان يؤاخذ الشعراء على تساهلهم فى اقتفاء أثر المعنى، واكتفائهم بتحسين اللفظ، لأن

---

(١) ما يجب أن ننوّه به كذلك هو أن قضية " اللفظ و المعنى "لم تشغل نقاد العرب فحسب، و إنما شغلت قبلهم نقاد اليونان " كأفلاطون" و أرسطو و غيرهما، فأرسطو ـ مثلا ـ فى كثير من آرائه لم يغفل الإشارة إلى العلاقة بين الألفاظ و معانيها فى الجمل،بل إننا نجد تأثر العرب باليونان واضحًا، كتأثر قدامة بن جعفر ـ مثلا ـ بأرسطو.

(٢) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة فى النقد العربى القديم فى ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، سنة (١٤٠٣هـ-١٩٨٣م)، انظر ص : ١٣٣ و ص: ١٣٤.

من طبيعة الشعر أنه يحتفى بهما معًا، ويرى أن من الشعراء من يجىء باللفظ المونّق والوشىّ النضر، فإذا نثرت أوراقه لم تجد فيها إلا ثمرات فجّة[1]، ومن دعوته أيضا إلى الاحتفاء باللفظ والمعنى ـ لأنهما أساس الشعر ومكمن جماله ولا قيمة لأحدهما دون الآخر ـ قوله فى قصيدة له[2]:

دع الشعر ما كلُّ امرئ يذكرونه	ببيتين أو شىء من القول قوّالُ
لو تخلق الأشعار فى الرأس لم يكن	برأسك إلاّ القفر والشعر أغوالُ
رأيتك وزانا فلفظك كله	قناطير لكنّ المعانى مثقالُ
وهب للحصى شيئا تغربله به	فهل لكلام كالحجارة غربالُ

وعلى هذا فإننا نجد كثيرًا من النقاد القدماء يأخذون على الشعراء مآخذ فى اللفظ أو فى المعنى أو فى غيرهما. وقد صنف " المرزبانى " كتابه " الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء "، وساق بعض عيوب اللفظ والمعنى التى سقط فيها الشعراء معتمدًا على مآخذ العلماء فى ذلك، وكثير من المصادر القديمة تحدثت عن هذا أيضا، ويعتقد أن الرافعى قد أفاد منها كثيرًا.

لقد كان الرافعى من الداعين إلى الاحتذاء " باللفظ والمعنى "، لأن الشاعر عنده إنما هو ذلك الذى يعطى المعانى خير ألفاظها، جزلة فى مقام الجزالة، ورقيقة فى مقام الرقة، ولا تجد من يلزم طريقة واحدة فى اختيار اللفظ إلا إذا لزم فنًا واحدًا فى المعنى[3]، ويرى أن الإخلال بقوانين صناعة الشعر البيانية، هو إنزال ألفاظه دون منازلها وإرسال معانيه على غير طريقتها الشعرية، لأن الشعر عنده ذو طبائع وخصائص لا بدّ من مراعاتها[4]، ويُرجع فساد الشعر

---

(١) ديوان الرافعى، ج١، ص: ١١.

(٢) المصدر نفسه،ج٢. ص: ٢٢٣.

(٣) تحت راية القرآن، ص: ٣٤١.

(٤) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٢٨٣.

القديم (منذ القرن الخامس) إلى فساد فى الألفاظ جعلها كلها أو أكثرها محالا من الصنعة، أما فساد الشعر الحديث فيرجعه إلى فساد فى المعانى جعلها كلها أو أكثرها محالا من البيان[١].

لقد تكلم الرافعى عن اللفظ وعن المعنى، وحدد دور كل منهما فى النسق الشعرى، فالألفاظ عنده هى ألفاظ من الكلام يضع الشعر فيها الكلام والموسيقى معا، فتخرج بذلك من طبيعة اللغة العامة القائمة على تأدية المعنى بالدلالة وحدها إلى طبيعة لغة خاصة أرقى منها تؤدى المعنى بالدلالة والنغم والذوق فكل كلمة فى الشعر تجتلب لمعناها من تركيبه، ثم لموضعها من نسقه، ثم لجرسها فى ألحانه، وذلك كله هو الذى يجعل للكلمة لونها المعنوى فى جملة التصوير بالشعر»[٢] وإذا كانت كل كلمة تجتلب لمعناها فى التركيب ولموقعها من النسق ولجرسها فى إيقاع الشعر،فربما يعنى هذا أن اللفظة التى نعتقدأنها ضعيفة فى نسق معين؛ قد يكون ضعفها (الذى نتوهمه) فى ذلك النسق هو كل بلاغتها وهو سرّ جمالها، ولهذا فإن الرافعى يعتبر أن لكل لفظة لونهاالمعنوى فى جملة التصوير بالشعر، وقد يقصد أن الصياغة وما فيها من ألفاظ لها دور فى جلاء الصورة، و لعل فى هذا الكلام ما يؤيّد ما ذهب إليه سيّد قطب من أن فهم وظيفة اللفظ فى العمل الأدبى ـ سواء أكان شعرًا أم نثرًا ـ فهمًا كاملاً كفيل بأن يربط بين دلالته المعنوية والتصويرية والإيقاعية وبين الجوّ الشعرى المراد تصويره[٣]، وعلى هذا الأساس كانت دعوة الرافعى لشعراء عصره بأن يعطوا اللفظ قيمته ولا يتوانوا فى ذلك، وهذا ما سنراه فى نقده التطبيقى .

وأما بالنسبة للمعانى فإنه يرى بأنها خاضعة كالأحياء لناموس الانتخاب الطبيعى الذى يقضى بتنازع البقاء، ولولا ذلك لأقفل باب الاختراع والتوليد[٤]،

---

(١) المصدرنفسه والصفحة نفسها.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٨٤.

(٣) سيد قطب، النقد الأدبى أصوله ومناهجه، ص: ٧٥.

(٤) تاريخ آداب العرب، ج٣ ، ص: ٥٦.

وناموس الانتخاب هذا ـ حسبه ـ تتنازع فيه المعانى للبقاء، وهناك وفيات للمعانى، ولو تتبعنا معانى الشعر السائرة ورتبناها ترتيبًا تاريخيًا على العصور التى قيلت فيها، لأمكننا أن نضع من ذلك تاريخًا لهذه الوفيات المعنوية[١]. ويضرب لهذا مثالا استقاه من كتاب "البيان والتبيين"، وهو قول الجاحظ: إن الناس كانوا يستحسنون قول الأعشى:

لعمرى.. لقد لاحت عيون كثيرة إلى ضوء نار باليفاع تحرقُ

تشبّ لمقرورَين يصطليانها وبات على النار النَّدى والمحلَّق

فلما قال الحُطيئة:

متى تأته تعشو إلى ضوء ناره تجد خير نار عندها خير موقد

سقط بيت الأعشى (ج١ من البيان والتبيين) مع أن بيت الحطيئة مولد من قول الأعشى[٢].

وتعرّض الرافعى للمعانى الشعرية وعلاقتها بالبيان؛ لأن هذه المعانى لا بدّ لها من الصياغة البيانية التى تعتبر عنده أشعّة معانى القصيدة[٣]، وجعل هذه المعانى ميزانًا للشعر إذا حذفنا شيئًا منه ولم ينقص معناه فذلك الهذر بعينه، قال: «وأما ميزانه فاعمد إلى ما تريد نقده فرده إلى النثر فإن استطعت حذف شىء منه ولم ينقص من معناه أو كان فى نثره أكمل منه منظومًا فذلك الهذر بعينه أو نوع منه، ولن يكون الشعر شعرًا حتى تجد الكلمة من مطلعها لمقطعها مفرغة فى قالب واحد من الإجادة»[٤]، فالوحدة العضوية فى البيت الواحد عند الرافعى تكون أساسا فى المعنى، لأن الكلمة تكون مرتبطة بمدلولها داخل السياق من حيث النسق والتركيب.

---

(١) المرجع نفسه والصفحة نفسها .

(٢) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٣) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٢٨٤ .

(٤) ديوان الرافعى، ج١، ص: ١٢.

كما أن الرافعى يرى أن المعانى ربما ينتبه إليها من خلال اللفظ ذاته، أو ربما تكون من وحى الخاطر، وقد لا يتكلف لها الشاعر، قال: «ومن المعانى ما ينبه بعضه على بعض مما يكون وراء لفظة أو تحت نادرة، حتى لقد تجد فى بنيات الطريق ما تستخرج منه المعنى الفحل والخاطر الرائع، وللشاعر من ذلك فضل لا يغمط فيه حقه»[1] فهناك كثير من الألفاظ أو حتى الأشياء لا علاقة لها بالمعانى التى يريدها الشاعر قد تسترعى انتباهه، فيتولد عن ذلك معنى.

فمن خلال ما سبق ذكره، يمكن القول إن الرافعى لم يرض بمجرد اللفظ فى الشعر وزخرفته وتوشيحه ولا يكون وراء ذلك طائل من معنى، ولم يقنع كذلك بالوقوف على حدود المعانى، فلا تجده يتكلم عن اللفظ إلا إذا أراد من وراء ذلك توخى المعنى الذى يتلاءم مع طبيعة الشعر، ولا يتحدث عن المعنى إلا إذا أراد من وراء ذلك الحث على انتقاء اللفظ الذى يؤدى هذا المعنى تمام الأداء، فهو من أولئك الذين وفّقوا بين اللفظ والمعنى، وربطوا اللفظ بدلالته فى السياق، فتكلم عن أهمية الألفاظ فى مواقعها من الجملة وفى أدائها للمعانى.

ج ـ **الوزن والقافية:** كنّا قد رأينا فى العنصر السابق أنّ الألفاظ يضع فيها الشعر الكلام والموسيقى لتصبح اللغة لغة خاصة هى لغة الشعر، فالكلمات تجتلب ـ كما يرى الرافعى ـ لمعناها من تركيبه ثمّ لموضعها من نسقه ثمّ لجرسها فى ألحانه، وهكذا فإننا نجد أن اللفظ يؤدى دوره لتحقيق الوزن والقافية، ولكى نتبين آراءه فيهما وموقفه من الإيقاع الشّعرى عامّة، لا بدّ أن نكون أدركنا مسبقًا آراءه فى اللفظ والمعنى، لأنهما مرتبطان ارتباطًا وثيقًا بالوزن والقافية (كما سنرى)، فالشعر بمفهومه القديم عند العروضيين، الذى لا يتجاوز القول الموزون المقفّى الذى يدلّ على معنى[2]، أصبح فى العصر الحديث أعمق وأدق، والرافعى ـ

(١) ديوان الرافعى، ج٢ ، ص: ١٣٣.

(٢) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتب العلمية، بيروت، ص: ٦٤.

فى آرائه النقدية ـ كثيرًا ما يستوحى هذه المفاهيم القديمة فى آرائه محاولا إضفاء مفاهيم الفلسفة وعلم النفس عليها لتصبح أكثر ملاءمة للجديد الذى يدعو إليه.

فلقد تباينت آراؤه حول قضية " الوزن والقافية " التى فى جملتها تتلاءم مع طبيعة الشعر الإيقاعية، فالوزن من الكلام عنده كزيادة اللحن على الصوت: يراد منه إضافة صناعة من طرب النفس إلى صناعة من طرب الفكر[1]، وهو يرى أنّ أوزان الشعر العر بى تتوافق مع المعنى، فلا بد للأوزان التى نظم بها العرب الشعر من موافقة المعنى فى حركاته النفسية للوزن فى حركاته اللفظية حتى يكون هذا قالب ذاك؛ وإذا أنت اعترضت شعر الجاهلية فإنك ترى كل بحر من البحور مخصوصا بنوع من المعانى[2].

والرافعى بكلامه هذا يذكرنا بكلام " سليمان البستانى " فى مقدمته للترجمة التى وضعها للإلياذة والتى تحدث فيها عن قواعد الشعر وأوزانه،فجعل لكل بحر نوعًا من المعانى والأغراض التى تتناسب معه،وربما يكون الرافعى متأثرا بما جاء فى هذه المقدمة، والذى يزيّد كلامنا تبيانًا هو اعتبار الرافعى بحر الطويل ـ الذى هو أكثر الأوزان شيوعًا بين العرب ـ إنما اتسع لتفرّغ فيه العواطف جملة، فهو يتناول الغزل الممزوج بالحسرة والحماسة التى يخالطها شىء من الإنسانية، والرثاء الذى يتوسع فيه بقص الأعمال مبالغة فى الأسف والحزن، ويتصل بذلك سائر ما يدلّ على التأمل المستخرج من أعماق النفس[3]، بل ويعتبر أن حركات هذا الوزن إنما تجرى على نغمة واحدة فى سائر المعانى، وهذه النغمة تشبه أن تكون حركة الوقار فى نفس الإنسان، بخلاف الكامل فإن كل ما يحمل من المعانى لا يدل إلاّ على حركة من حركات النزق فى هذه النفوس[4]، ويحدد الحماسة

(١) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٢٨٥.

(٢) تاريخ آداب العرب، ج٣، ص: ٢٦.

(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٤) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

والغزل والرثاء والوصف فى بحر الكامل ويجعل هذا قيأسا على سائر الأوزان، وهى عنده أسرار دقيقة امتاز بها الشعر العربى على كل ما سواه من أشعار الأمم[1]. وما يؤخذ على الرافعى فى هذا المجال هو عدم طرحه للأمثلة الصريحة والواضحة، لتكون عملية الاستقراء التى اتبعها مؤسسة على منهج علمى، لا على مجرّد أحكام عامّة.

وثمة رأى آخر يرى فيه أن الوزن الشعرى الظاهرى يقابله الوزن الداخلى، الذى يكون شبيهًا بالأول. قال الرافعى: ومتى نزّلت الحقائق فى الشعر وجب أن تكون موزونة فى شكلها كوزنه، فلا تأتى على سردها ولا تؤخذ هونًا كالكلام بلا عمل ولا صناعة، فإنها إن لم يجعل لها الشاعر جمالا ونسقًا من البيان يكون لها شبيهًا بالوزن، ويضع فيها روحا موسيقية بحيث يجىء الشعر بها وله وزنان فى شكله وروحه» [2]، وربما يكون مقصده من هذا هو الموسيقى الداخلية التى تقابلها الموسيقى الخارجية، والتى كثيرًا ما يشار إليها فى تحليل الشعر من ناحية الإيقاع الذى تحمل فيه الألفاظ على تأدية النغم الداخلى إضافة إلى تأدية المعنى.

والرافعى فى احتفائه بالقديم لم يتوان فى الدعوة إلى تجديد الشعر من خلال الدعوة إلى استخراج بعض الأوزان الجديدة التى يمكن أن تستخرج من أوزان فارسية وتركية، وكذلك نظم بعض الشعر من أوزان مختلفة قريبة التناسق على قاعدة الموشّح، ولكنه شعر لا توشيح[3]. وقد وجدت آراء الرافعى فى الدعوة إلى إضافة أوزان جديدة للشعر العربى صدى فى بعض الأقطار الأخرى وخاصة فى المغرب العربى، وذلك ما نجده فى دعوة الشاعر "أحمد رفيق المهدوى" إلى زيادة أوزان جديدة فى الشعر واعتباره الرافعى مجددا

---

(١) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٢) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٧٦ .

(٣) المصدر نفسه، ص: ٣٨٥ .

بالفعل لا بالقول[1]، لأن الرافعى اجتهد فى ابتداع وزن جديد سمّاه " طبل الحرب ".

أما بالنسبة للقافية فإن الرافعى يرى أن دورها قد يتمثل أيضا فى إبداع المعنى لأنها كثيرًا ما تخترعه وتلهمه الشاعر[2]. وإنك لتجده فى صدد حديثه عن وحدة القصيدة العربية قديمًا وتأكيده على عدم توازنها من ناحية البناء العضوى يعتقد أن الشعر العربى خاضع لقوافيه، قال: «إن الشعر العربى خاضع لقوافيه ما من ذلك بدّ، فالقافية واختلاف معانيها قبل الشاعر وعمله وفكره وشخصيته»[3]، فمن الشعراء عنده من إذا أخذ فى صنعة الشعر كتب من القوافى ما يصلح لذلك الوزن الذى هو فيه، ثم أخذ مستعملها وشريفها وما ساعد معانيه وما وافقها واطرح ما سوى ذلك[4].

ولا يعتقد من هذا الكلام أن الوزن والقافية لا زمان فى الشعر، بل إن احتفاءه بهماوربطهما باللفظ والمعنى فى الشعر ليس له دلالة سوى أن الرافعى يرى فى الشعر العمودى شكلا من أشكال الشعر العربى الأصيل، لا بد أن تتحقق فيه الأوزان والقوافى، لكن نزعته الجديدة فى الشعر تأبى أن يكون الشعر مجرّد وزن وقافية فى بناء القصيدة العام، ولهذا فإنه يرى أن الشعر لو كان هذه الألفاظ الموزونة المقفاة لعدّ ضربًا من قواعد الإعراب لا يعرفها إلا من تعلمها،ولكنه يتنزل من النفس منزلة الكلام لكلّ إنسان ينطق به، ولا يقيمه كلّ إنسان، وأما ما يعرض له بعد ذلك من الوزن والتقفية فكما يعرض للكلام من استقامة التركيب والإعراب[5]. فالوزن والقافية عنده من عناصر الشعر لكنما دون إسراف فى اعتبارهما أساس الشعر، لأن مفاهيمه الحديثة أصبحت أكثر اتساعًا.

---

(١) عمر خليفة بن إدريس، مقال : الوزن الشعرى عند رفيق، مجلة الثقافة العربية، العدد ٠٧، سنة ١٩٨٩م، ص:٩١.

(٢) الرافعى، أوراق الورد، دار الكتاب العربى، بيروت، سنة (١٤٢١ هـ-٢٠٠٠م)، ص: ١٧.

(٣) تحت راية القرآن، ص: ٣٤٥.

(٤) المصدرنفسه و الصفحة نفسها.

(٥) ديوان الرافعى، ج١، ص : ٨.

٢ ـ فى السرقات الشعرية وتوارد الخواطر : لم يكن الجانب النظرى لآراء الرافعى فى هذا الشأن إلا سردًا لما انتهى إليه الباحثون فى معنى السرقات وأنواعها، ولم نقف إلا على بعض آرائه الخاصة فى هذا الموضوع لأنها قليلة، وقد تناول هذه الظاهرة الأدبية فى مقدمته للجزء الثانى من ديوانه تحت عنوان "السرقات الشعرية وتوارد الخواطر " وقد ذكر أنواع السرقات التى أشار إليهاالنقّاد مما هى فى معنى السرقة، فذكر الاصطراف (أو مايسمى بالاجتلاب أو الاستلحاق) والانتحال والإغارة، والاسترفاد، والاهتدام، والنظر والملاحظة، والاختلاس والموارية والعكس، والمواردة والالتقاط والتلفيق وكشف المعنى، والمجدود[١]. وهذه الأنواع من السرقات لم يزد فيها الرافعى على ما انتهى إليه الباحثون، وقد عدّها الأقدمون «ضربًا من الفنية الأدبية أى أنها مجال الحذق والمهارة ولا يستطيعها كل أديب، وإنما الذى يقتدر عليها هو الحاذق المبرز الذى يستطيع أن يقطع صلة ما سرق بأصله وبصاحبه؛ بحيث يبدو أمام القارئ شيئًا جديدًا بعيد الصلة عن أصله القديم»[٢]، غير أن بعض هذه السرقات ليس من الفنية فقد لا يحسن الشاعر الأخذ عن شاعر آخر فيصبح شعره مذمة له.

والسرقات عنده ناتجة عن نظام التوليد لأنّ أصله اتباع، ولكن هذا الاتباع على نوعين حسب الرافعى: «اتباع فى طريق المعنى واتباع للمعنى نفسه؛ والأول يكون إلماما وملاحظة واسترواحًا، والثانى لا يكون إلا غصبًا وسرقة واستكراها، وذلك دليل البلادة وسقوط الهمّة وضعف القدرة والعجز» [٣]، وعلى هذا الأساس لا تكون السرقة فى الشعر إلا فى اتباع المعنى نفسه. ومن المفيد هنا أن نعلم أن حقيقة الشعر لا تكمن فى سرقة معنى من المعانى، ولكن فى روح التأثير فى الشعر فى حد ذاته، قال الرافعى: «وإنما تنفخ النفس تلك الروح فى الكلام إذا استوت فيه الصنعة فيتمثل بها سويا وعندى أن شرط الشاعر الذى ترتفع عنه

---

(١) انظر ديوان الرافعى، ج٢ ، ص: ١٢٤ وما بعدها .

(٢) بدوى طبانة، السرقات الأدبية، دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، سنة (١٣٩٤ هـ ـ ١٩٧٤م)، ص: ١٦٢.

(٣) تاريخ آداب العرب، ج٣ ، ص: ٥٧.

مظنة السرقة هو أن تكون له قوة الشعر ودليلها الإبداع والمضىّ فى كل معنى والانتباه إلى أدق المناسبات...»[(١)]، فالشعراء عنده: «كالمصابيح ما على أحدها أن يتألق بنور غيره ما دام فى كل مصباح زيته، غير أن أكثر مصابيح اليوم كهربائية يستوى الجمع منها فى الاستمداد من مصدر واحد..وقد كثرت آلات البخار وكثرت بها المكرمات حتى أن من خواطر هؤلاء الشعراء ما لا يتحرك إلا بنَفَس» [(٢)].

والرافعى - من خلال هذا الكلام - يرى أن أكثر شعراء عصره لا يبدعون المعانى من فيض شاعريتهم بل يسرقونها، لأن خواطرهم معطلة ولم يذكر مقاييسه فى ذلك وإنما اكتفى بالتنويه إلى وجود الظاهرة فى شعر هؤلاء، ونظن أنه مسرف فى حكمه هذا، فهو فى كثير من الأحيان غير راضٍ على شعراء عصره، لأن شعراء الإحياء كثيرًا ما كانوا يستوحون معانيهم من الشعر القديم، ولكنهم لا يحسنون الأخذ عن سابقيهم، وكذلك الأمر بالنسبة لشعراء التجديد الذين لا يحسنون الأخذ عن أدب الغربيين . على أن نقد الرافعى التطبيقى لشعراء عصره أمثال: " إسماعيل صبرى"، و "حافظ إبراهيم"، و "أحمد شوقى" وغيرهم كان أكثر اعتدالا فى الحكم على مدى الاتباع والابتداع فى شعرهم، فكان النظر فى قضية السرقة عن طريق محاولة تتبع مصادر المعنى الذى تناوله أكثر من شاعر لتحديد أول طارق لبابه ومدى تفاوت هذا الشاعر أو ذاك فى التعبير عنه.

أما بالنسبة لتوارد الخواطر فإنه يسرد أهم أسبابه التى قد ترجع إلى وحى العين أو إلى الأسلوب، أو ترجع إلى دلالة الكلام بعضه على بعض إذا وفّاه القائل قسطه من الصّنعة، ومنها أيضا اختلاس المثل من جملة بعينها أو التمهيد بلفظة تؤدى إلى معنى لا يكون منها غيره إذا عرضت للحاذق بصناعة الكلام[(٣)]، ومنها

---

(١) ديوان الرافعى، ج٢ ، ص: ١٢٩.

(٢) ديوان الرافعى، ج٢ ، ص: ١٢٩.

(٣) المصدر نفسه، ص: ١٣٠ وما بعدها.

كذلك إيداع الدرّ فى الصّدف المكنون، فكان الواحد منهم يقع على قول الحكيم فيقتطفه، ومنهم من يحوزه بما يستفرغ فيه من جهده[1]. ويضرب الرافعى لذلك كله أمثلة من الشعر القديم، وأغلب الظن أن هذه الآراء لا تتعلق بالرافعى خاصّة وإنما هى آراء جمع فيها أهمّ ما ذكروه فى توارد الخواطر وأسبابه.

وهذا كلّه (أى السّرقات وتوارد الخواطر) مما صنّفه النقّاد المعاصِرون فى باب " التناص " الذى هو أشمل و أدقّ دراسة تُعنَى بتداخل النّصوص، فيُكشَف عن كثير من مواطن التأثير والتأثّر فى الأعمال الأدبية ولا سيّما الشعرية منها.

٣ ـ الشاعر، حقيقته وموهبته

٣ ـ ١ ـ حقيقة الشاعر عند الرافعى: لكل ناقد نظرته لحقيقة الشاعر، هذه النظرة تكون ناشئة عن حقيقة الشعر ومعاييره التى يبنى عليها الناقد حكمه فى تفاوت الشعراء.

وقد كان تحديده لحقيقة الشاعر انطلاقًا من الصورة التى يتمثلها للشعر، فهو شاعر مبدع؛ لذا كان وصفه لحقيقة الشاعر نابعًا من ممارسته وتجربته. وسنرى فى موضوعنا هذا كيف أنّه اتجه بهذه الحقيقة إلى أبعد الحدود.

والشاعر ـ فيما يرى الرافعى ـ هو ذاك الذى يرى الطبيعة كلها بعينين لهما عشق خاص، وفيهما غزل على حِدة، وهما مهيأتان لرؤية السّحر الذى لا يرى إلا بهما[2]. ويعنى هذا أن الشاعر يجلو مواطن السحر والجمال فى الأشياء لتكون غير ما كانت عليه فى الطبيعة، لأن الشاعر ينفذ ببصيرته إلى أسرارها. والشاعر الحقيق بهذا الاسم ـ كما يرى ـ تراه يضع نفسه فى مكان ما يعانيه من الأشياء، وما يتعاطى وصفه منها ثم يفكر بعقله على أنه عقل هذا الشىء مضافًا

---

(١) المصدر نفسه، ص: ١٣٤.

(٢) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٢٧٣.

إليه الإنسانية العالية[1]، وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الرافعى يدعو إلى الحلولية بين النفس والشىء ليتسنى للشاعر فهم هذا الشىء ومعرفة أسراره، فكثير من الشعراء الملهمين يصفون الأشياء وصفًا دقيقًا يدل على الفهم والذكاء، وينتبهون إلى ما لا يخطر على بال؛ فقد تجد الشىء تافهًا فى الطبيعة ذا قيمة عالية فى الشعر. إذن فقوة التصوير للأشياء لا ترجع وحدها إلى رؤية الشىء فى الواقع، ولكن إلى قوة البصيرة أيضا. والرافعى يضرب مثالا لأولئك الشعراء الأفذاذ الذين فقدوا أبصارهم، فيقول: «فإذا كان الشاعر العظيم أعمى كهوميروس وملتون وبشار والمعرى وأضرابهم انبعث البصر الشعرى من وراء كل حاسّة فيه، وأبصر من خواطره المنبثة فى كل معنى، فأدى بالنفس فى الوجود المظلم أكثر ما كان يؤديه بهذه النفس فى الوجود المضىء وقصّر عن المبصرين فى معان وأربى عليهم فى معان أخرى...» [2]، فالشاعر بهذا المعنى يرجع إلى ذات نفسه وقلبه لتتجلى فى شعره حقائق الأشياء بدون الاكتفاء بمجرد الحواس، لأن الشاعر - حسب الرافعى - يستلّ جمال هذه الطبيعة كلها من نفسه الكبيرة ليلقى على الناس محبة منها كأن الطبيعة لا تجد طريقًا إلى النفوس الضعيفة إلا بعد أن تصفّى وتصفو فى نفوس الشعراء[3]، وبهذا المفهوم العميق يمكن أن ندرك مدى دور الشعراء فى تحقيق جمالية الأشياء بأسلوب فنى يقوم على التأثير، وليس معنى هذا أن الشاعر يسرد حقائق الأشياء كما هى موجودة فى الواقع، وإنما الشاعر - على حدّ قوله - من ينقل عن هذه الحياة نقلاً فنيًا شعريًا، فترى الشىء فى الطبيعة كأنه موجود بظاهره وباطنه معا[4]. وهذا من سحر الشاعر وتأثيره على النفوس، فيصبح كل شىء يتناوله الشاعر رقيقًا مستساغًا يوقظ المشاعر.

---

(١) المصدر نفسه ، ص: ٢٧٥.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٧٣.

(٣) الرافعى، حديث القمر، المكتبة العصرية، بيروت، راجعه واعتنى به درويش الجويدى، سنة (١٤٢٢هـ-٢٠٠١م)، ص: ٣١.

(٤) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٤٢٧ .

وأما بالنسبة لمعالجة الشاعر للمضامين الشعرية والتى قد يعالج فيها فكرة معينة،فالرافعى يرى أن الشاعر لا يرسلها لإيجاد العلم فى نفس قارئهافحسب وإنما هو يصنعها ويحذو الكلام فيها بعضه على بعض، ويتصرف بها ذلك التصرف ليوجد بها العلم والذوق معًا[1]، وهنا تكمن فنية الشاعر بنقل الفكرة علما ومعرفة وجعلها إحساسًا وشعورًا وذوقًا، وقد يكون هذا العمل معقدًا لأنه يحدث فى نفس الشاعر.

ويعرض الرافعى حقيقة أخرى للشاعر تتمثل فى انفراده واعتباره عالمًا مجتمعًا من حيث تشتبك فى نفسه علائق الموجودات والحوادث حيث تتشكل صور مرتبة تلقيها إليه حقائق هذا العالم التى يستمد منها الشعر [2]، وعلى هذا كان انفراده أيضا فى العمر، لأن: «الإنسان من الناس يعيش فى عمر واحد ولكن الشاعر يبدو وكأنه فى أعمار كثيرة من عواطفه وكأنما ينطوى على نفوس مختلفة تجمع الإنسانية من أطرافها، وبذلك خلق ليفيض من هذه الحياة على الدنيا كأنما هو نبع إنسانى للإحساس يغترف الناس منه ليزيد كل إنسان معانى وجوده المحدود مادام هذا العالم لا يزيد فى مدته» [3]، فالشاعر كمنتج للشعر يحيى حياة فيها أعمار كثيرة تقدر بعمله وإنتاجه، وبقدر ما يكون عمله مستمرًا ودائبًا بقدر ما يكون كل عمل من أعماله عمرًا جديدًا.

والرافعى بوضعه هذه الحقيقة للشاعر يكون قد وضع ميزانًا للشاعر الصحيح والآخر المتشاعر: «فالأول تأخذ من طريقته ومجموع شعره أنه ما نظم إلا ليثبت أنه قد وضع شعرًا، والثانى تأخذ من شعره وطريقته أنه إنما نظم ليثبت أنه قرأ شعرا ... »[4].

وإذا كان هذا ميزان حقيقة الشاعر فميزان براعته عنده أن يكون كلامه من قلبه فإن الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب وإذا خرجت من اللسان لم

---

(١) المصدر نفسه ، ص: ٢٧٥.

(٢) تاريخ آداب العرب، ج٣. ص: ٧٤.

(٣) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٢٧٤.

(٤) المصدر نفسه، ص: ٤٢٥.

تتجاوز الآذان[١]، وهذا لأن الشعر لسان القلب إذا خاطب القلب، وعلى قدر براعة الشاعر فى الإبانة عن قضاياه تكون جوذة شعره، والشاعر إذا أراد أن يكون قريبًا من جمهوره الشعرى لا بدّ ـ كما يرى ـ ألا ينصرف إلى معان فردية فلا يحس إلا قدر نفسه لا قدر سامعه أو قارئه وبهذا تضيق حدود الشعر فيصبح شعره مقطعا قطعا، وإذا آلامه وأفراحه أوصافٍ لا شعور وكلمات لا حقائق[٢].

٣ ـ ٢ ـ **الموهبة الشعرية فى نظر الرافعى:** أما موهبة الشاعر فهى تنطوى على هذه الحقيقة التى وضعها، لأنها سرّ نبوغ الشاعر وسرّ قريحته الشعرية، وهى التى بها صار شاعرًا ولا يمكن البسط فيها إلا إذا صورت روح الشاعر فى تركيبها الدقيق قال: «... أما الكلام فى موهبته التى بها صار شاعرا وعلى مقدارها يكون مقداره واتصال أسبابه أو انقطاعها من الشعر فذلك باب لا يمكن بسط المعنى فيه و لا تحصل دقائقه إلا إذا صورت روح الشاعر فى تركيبها الدقيق المعجز، ووزنت فى ميزانها الإلهى وعرف نقصها إن نقصت وتمامها إن تمت، وأمكن تتبع مواقعها من أسرار الأشياء ومساقطها من منازل الإلهام، وهذا ما لا سبيل إليه إلا بالتوهّم النفسى، فإن الأرواح القوية يلمح بعضها بعضًا»[٣]، فالموهبة هى المقياس الذى يحددمن خلاله مدى ائتلاف شعره بحقيقة الشعر عامة، فالطريقة ـ إذن ـ معقدة لأنها تتصل بروح الشاعر من أربع جهات:

١ ـ تصوير روح الشاعر فى تركيبها الدقيق المعجز، وذلك لأن الشاعر نفسه ذو تركيبة نفسية معقدة لا يمكن الولوج إلى أسرارها ومكامن ضعفها وقوتها إلا بالروح الشعرية، والرافعى يؤكد مرارًا على هذه الفكرة، وهى من الشروط التى وضعها لنقد الشعر، أى أن يكون ناقد الشعر شاعرًا، فينبغى أن يكون على دراية بأسراره ومكامن قوته وضعفه ويحصل هذا بالممارسة الفعلية للشعر[٤].

---

(١) ديوان الرافعى، ج١، ص: ١١

(٢) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٥٠.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٢٨٦.

(٤) انظر الصفحة: ٣٤ من هذا الباب.

٢ ـ وزن هذه الروح فى ميزانها الإلهى، لأنها تتصل بقوة الخلق والإبداع فى المعانى فى ذات الشاعر، هذهِ القوة التى تحاكى صفة الذات الإلهية من هذه الناحية .

٣ ـ معرفة نقصها وتمامها: وإذا كانت النفس الشاعرة تقليد للألوهية، فهذا لا يعنى أنها كلها تمام وكمال فى أدائها الشعرى.

٤ ـ تتبع مواقعها من أسرار الأشياء ومساقطها من الإلهام، وهذا بعد أن نضع فى الحسبان أن الشعر عند الرافعى فى أسرار الأشياء لا الأشياء ذاتها، ولهذا فإن الروح الشعرية عنده تتبع مواقع أسرار الأشياء التى هى السبيل فى تأثيرها فى النفوس، ويضاف إلى هذا أيضا مساقط هذه الروح من الإلهام لأنها القوة الغريبة التى تنطوى على أسرار الأشياء وغرائبها فيصبح عمل الشعراء الملهمين عمل السحر ولا يكون هذا عنده إلا بالتوهم النفسى.

وأمثل الطرق فى نقد موهبة الشاعر عند الرافعى هو: «إدراكها بالروح الشعرية القوية من ناحية إحساسها والنفاذ إلى بصيرتها واكتناه مقادير الإلهام فيها وتأمل آثارها فى الجمال، وتدبر طبيعتها الموسيقية فى الحسّ والفهم والتعبير. وتبين قدرتها على الفرح والحزن بأشجى وأرق ما تهتاج فى النفس الحسّاسة ومعرفة قوة التحويل فى عواطفها للمعانى الإنسانية والطبيعية تحويلا يجعل القوة أقوى مما تبلغ والحقيقة أكبر مما تظهر وتأتى بكل شىء ومعه شىء»[1]، والطريق فى هذا كله لا يكون «إلا بالبحث فى الأغراض أى " المواضيع " التى نظم فيها الشاعر وما يصله بها من أمور عيشه وأحوال زمنه وكيف تناولها من ناحيته ومن ناحيتها وماذا أبدع، ثمّ فى أى المنازل يقع شعره من شعر غيره فى تاريخ لغته وآدابها، ثم نظرته الفلسفية إلى الحياة ومسائلها واتساعه لأفراحها وآلامها وقوة أمواجه الروحية فى هذاالبحر الإنسانى الرجّاف المتضرِّب (...) ثم دقة فهمه عن وحى الطبيعة والإشراق على جلية معناها بالهمسة واللمسة،

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٨٧.

وتسقّط إلهام الغيب منها بالإيماءة واللحظة، وهذا كله لا يستوثق للناقد العظيم إلا إذا كان مع روحه الشعرية التى اختص بها محيطًا بآثار الشعراء فى لغته، بصيرًا بمآخذها محكمًا لأسباب الموازنة بينها، متصرفًا مع ذلك بأداة قوية من صناعة اللغة والبيان وفنون الأدب»[1]. وإذا كان نقد موهبة الشاعر مشروطًا عند الرافعى بالإحاطة بآثار الشعراء فى لغته ليوضح بذلك مواضع التفاوت بين الشعراء فى مواهبهم الشعريّة، فإن هذه الموهبة نفسها تنشأ من رواية الشاعر لشعر غيره والاحتذاء بسابقيه، وهو كثيرًا ما ينوّه بهذا ويؤكد عليه فى مواضع من آرائه، فهو ـ مثلا ـ يرى أنّ: «هناك أصلاً مقررًا فى الأدب العربى، وذلك أن فحول الشعراء يسبقون إلى ابتداع المعانى والأساليب فيتبعهم فيها من بعدهم، إذ لا يقول أحدٌ شعرًا ولا يكون شاعرًا إلا عن رواية وحفظ»[2].

٤ ـ آراء الرافعى فى الشعر قديمه وحديثه :

٤ ـ ١ ـ آراؤه فى الشعر القديم: لقد مرّ الشعر العربى بأطوار متعاقبة تميّزت كلّ حقبة منه بمميزات، وظهر فى كل عصر لفيف من الشعراء قادوا مسيرته نحو التطور، وكانت العصور الأدبية التى حدّدها الدّارسون تقسّم أطواره. وما يهمنا فى هذا التقسيم هو التباين بين الشعر العربى القديم والشعر العربى الحديث. ورغم أن الرافعى كان لا يؤمن بتقسيم الأدب إلى عصور أدبية، فإنه فى كتابه تاريخ آداب العرب درس الأدب على أساس هذا التقسيم الذى نقله الدارسون العرب عن المستشرقين.

وقد أثيرت جملة من المسائل التى تتعلق بالشعر القديم، من بينها خشونة الشعر الجاهلى وجفاء معانيه، والرافعى فى بحثه عن أسباب هذه الظاهرة يرى أنّه «ليس الذى نجده نحن فى شعر الجاهلية من جفاء المعنى وخشونة اللفظ و(عثرة) بعض الأساليب مما كانوا يجدونه هم ويأخذونه على أنفسهم، فإن الألفاظ صورة معنوية من الاجتماع، وإنّ الزمن يفعل فى إحالة هذه الألفاظ عن

---

(١) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٢) تحت راية القرآن، ص : ٣٠٢.

مدلولاتها ما تفعل أطوار العمر فى معانى النشأة فالشباب فالكهولة»[1]، وفى هذا إيمان من الرافعى بأثر لغة العصر على الشاعر. وكذلك معانى الشعر الجاهلى عنده منتزعة من البيئة الجاهلية، والدراسات الحديثة للأدب تراعى جوانب التأثير فى الشعراء ومن ذلك البيئة وعلاقتها بلغة الشاعر.

لكننا نجد تناقضًا حين يرى أن الرقّة والجزالة واللين والجفاء لا ترجع فى الشعر إلى لغة الشاعر ولا إلى عصره ولكن لعواطفه ومعانيه وذوقه، وللطريقة التى نشأ عليها وللشاعر الذى يحتذيه[2]، فى حين أنّه يرجع الخشونة وجفاء المعانى فى الشعر الجاهلى إلى ألفاظه التى هى صور معنوية من الاجتماع! ولعلّ مرجع هذا التناقض لا يعود إلى العدول عن رأيه الأول، ولا إلى اقتناع الرافعى بما ذكره، وإنما كان من أجل معارضة ما جاء به طه حسين " فى كتابه " الشعر الجاهلى " فهو فى كتابه " تحت راية القرآن " يحاول تفنيد كلّ ما ورد فى كتاب طه جملة وتفصيلا .

ويُرجِع سبب خشونة الشعر الجاهلى أيضا إلى أنّ شعر العرب إنما بقى من بعدهم للحاجة إلى ألفاظه لا إلى معانيه، إذ هو مادة الشاهد والمثل فى العلوم الدينية واللسانية وكان الرواة لا يطلبون منه أكثر من ذلك[3]، فكان جهد الشعراء منصبًا على تنميق اللفظ دون الاكتراث بالمعانى الرقيقة الجميلة، ويرجع هذا أيضا إلى حالة البداوة وخشونة العيش.

والسبب فى أن العرب ـ حسب الرافعى ـ : «لم ينظروا فى تصفية معانيهم ونحت ألفاظهم الشعرية حتى تخرج رقيقة تتهالك ونحيفة لا تتمالك، فذلك راجع إلى فطرة الاستقلال وحالة البداوة، فإن شئت قلت إن ألفاظهم إنما تقطر من سيوفهم أو تسيل من رماحهم ...»[4] فقد نشأ الشعر فى البوادى من شبه

---

(١) تاريخ آداب العرب، ج٣ ، ص : ٢٤٦.

(٢) تحت راية القرآن، ص: ٢٧٤.

(٣) تاريخ آداب العرب، ج٣، ص: ٢٤٨.

(٤) المرجع نفسه، ص: ٢٤٩.

الجزيرة العربية، فى نجد والحجاز وغيرهما وكان لسانَ حال القبيلة وسجلَّ مآثرها وأخبارها.

وثمة ظاهرة أخرى فى شعرنا العربى لا تقل أهمية عن سابقتها، وهى قلة الشاعرات فى الجاهلية، ولعلّ هذه القضية لم يشر إليها الكثير من الدارسين فى تناولهم للأدب العربى، ونجد الرافعى يعقد موضوعا لهذا فى كتابه " تاريخ آداب العرب " ويسرد أهم الأسباب التى ترجع إلى قلة الشاعرات.

وأهم هذه الأسباب التى ذكرها تعود فى أساسها إلى طبائع المرأة وما جبلت عليه، والعادات والحوادث التى أنشأتها وجرت عليها، وهى أربعة أسباب يمكن تلخيصها كالآتى:

١ ـ السبب الأول يرجع إلى أن المرأة دون الرَّجل قوةً.

٢ ـ كان لها من الشأن فى التاريخ على مقدارها، فما قطّ عرفت شاعرة أخملت شعراء دهرها، ولا كاتبة غطت على كتَّاب زمنها.

٣ ـ تاريخ النساء فيهم كان ينشئ جزءًا من تاريخ السّيوف، كأنها طبيعة من طبائع النقمة، إذ لم تكن إلا عِرضًا يحمى بالسيف أو عِرضًا يسلب بالسيف، وكذا جعلها ذلك منهم بمنزلة الذاكرة من وقائع التاريخ، فهى تذكرهم الثأر وأيّام الدم.

٤ ـ كل قبيلة إنما تعتدّ الشاعر لسانها السياسى، وتعدّه للخصومة فى تاريخها و النضح عن أحسابها والمرأة لا تصلح لذلك كله لأنها لا تستطيع أن تأتي بالكلام الذى تترقرق فيه دماؤهم ثمّ هى نفسها جزء تقع عليه الخصومة بينهم، وفيها أكثر المعانى التى يسبّون بها[1].

ولعلّ قلة التأليف عن شاعرات العرب فى العصر الجاهلى وصدر الإسلام ترجع إلى هذه الظاهرة . أمّا شاعرات العصر الأموى والعباسى، فإن أهمّ ما صُنِّف فى شعرهنّ هو كتاب يُنسب إلى " أبى الفرج الأصفهانى " وهو " الإماء

---

(١) انظر : تاريخ آداب العرب، ج٣ ، ص: ٦٥ وص: ٦٦.

الشواعر "، وقدأورد فيه " الأصفهانى " ترجمة لنيّف وثلاثين شاعرة،وعرض لبعض قصائدهنّ وبعض المقطوعات من شعرهن[1].

ويسوقنا رأى آخر للرافعى للحديث عن ميزة الشعر الأندلسى، وهو حديثه عن شعر الأندلسيين والفرق بينه وبين شعر الأقاليم الأخرى كالشام والعراق والحجاز، ويرى أن الشعر الأندلسى يتميّز أساسًا فى تجسيم الخيال النحيف وإحاطته بالمعانى المبتكرة التى توحى بها الحضارة، والتصرّف فى أرق فنون القول واختيار الألفاظ التى تكون مادة لتصوير الطبيعة وإبداعها فى جمل وعبارات تخرج بطبيعتها كأنها التوقيع الموسيقى[2]، بيد أن شعراءالشام ـ فى نظره ـ قد يشاركون شعراء الأندلس فى هذا فقد امتازوا على عرب الحجاز والعراق فى أنهم «لا يهولون بالألفاظ المقعقعة، ولا يغالون فى فخامة التركيب ولكن لا يستقبلك فى شعرهم ما يستقبلك فى شعر الأندلسيين من الشعور الروحى الذى لا سبيل إلى (تصويره) بالألفاظ»[3] ، وهذا طبعًا راجع إلى أثر البيئة التى تحمل سحرالجمال وكلّ بوادر التجديد التى تمسّ نواحى الحياة الأخرى فى البيئة الأندلسيّة.

وتحدث الرافعى عن الشعراء الفلاسفة المجيدين، وتأثير الفلسفة على شعرهم. وينبغى التنويه إلى أنه كثيرًا ما يشير إلى الموهبة الفلسفية لدى الشعراء، خاصّة التى تتعلق بآرائه التطبيقية . ويرى أن تأثير الفلسفة على شعر الأندلسيين كان من جهة معانيه الشّعرية، فإنها صارت من سموّ الخيال وقوة التصوير وبراعة الابتكار، بحيث تدلّ على عقل صاحبها دلالة المطابقة[4]، فهى تتجلّى فى صور تنبض بالحياة.

---

(١) انظر: مصطفى حسين عناية، مقال : الإماء الشواعر لأبى الفرج الأصفهانى، (عرض وتحليل)، الفيصل، العدد ١٠٥ ، نوفمبر (١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٥م)، ص:١٢٣.

(٢) تاريخ آداب العرب، ج٣، ص: ٢٩٦.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٢٩٦ و ص :٢٩٧.

(٤) تاريخ آداب العرب، ج٣ ، ص: ٢٩٨.

ويذكر الرافعى من هؤلاء الفلاسفة الذين يرى تحقق الفلسفة فى شعرهم فكانوا شعراء وفلاسفة : يحيى الغزال وأبو الفضل ابن شرف وابن باجّة ومالك ابن وهب وأبو الحسن الأنصارى الجيانى ...[١].

٤ ـ ٢ ـ آراؤه فى الشعر الحديث : تتجلى آراء الرافعى فى الشعر الحديث فى مقاله " الشعر العربى فى خمسين سنة"، وقد تطرّق فيه إلى حالة الشعر قبل عصر النهضة ابتداءً من القرن العاشر للهجرة إلى القرن الثالث عشر، ومن الملاحظ أنّ آراءه قد اتسمت بالنظرة العامة حول هذا الموضوع.

فبالنسبة للفترة التى سبقت القرن الثالث عشر إلى القرن العاشر للهجرة، كان يعتقد الرافعى أن الشعر عرف فى خلالها انحطاطًا كبيرًا فقد «كان ذلك الشعر فاسد السبك، متخلّف المنزلة، قليل الطلاوة بين مديح قد أعيد كل معنى من معانيه فى تاريخ هذه اللغة (...) وبين هجاء ساقط (...) وبين غزل مسروق من القلوب التى كانت تحب وتعشق، وبين وصف لا عيب لموصوفه سواه، وشكوى من الدّهر يشكو الدهر منها» [٢] والمراد بهذا أن تكون صناعة الشعر نابعة من تجربة ذاتية للشاعر تدلّ على إبداع صاحبها وعلى صدق فنّه. وقد كان ركود الشعر طيلة هذه الفترة نتيجة للظروف التى كانت سائدة، فأضحى هذا الشعر تقليدًا مملا لبعض القصائد القديمة، فلا نجد فيه عاطفة أو شعورًا حقيقيًا. وبالمثل فقد أضحت الكتابة سقيمة لا تؤدى سوى ألوان من البيان والبديع المعقدة.

ويرى الرافعى أن انحطاط الشعر فى هذه الفترة كان سببه «القوة الصناعية العجيبة التى كانت للشعر منذ القرن السادس إلى العاشر[٣]، فالقوة التى عرفها الشعر فى العصر العباسى انقلبت لتكون ضعفًا وركاكة فى عصور الانحطاط، وذلك لولع الشعراء وكلفهم بالصناعة البديعية وإظهار البراعة فى تنميق الألفاظ دون أن ينظروا إلى حقيقة الشعر. ولعل المقياس الذى يعتمد عليه فى الحكم على قوة الشعر وضعفه هو مدى التجديد وموافقة روح العصر، ولذلك فإن الرافعى

(١) انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٢) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٧٢.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٣٧٣.

يرى أنّه «متى كان الشعراء لا ينشئون إلا على فنون البلاغة وصناعاتها، وكانت هذه كلها قد فرغ منها المتقدمون، فما ثمّ جديد فى الأدب والفن إلا ولادة الشعراء وموتهم، وإلا تغيّر تواريخ السنين..وهذا إذا لم نعدّ من الأدب تلك الصناعات المستحدثة التى ابتدعها المتأخرون...»[1]. وفى هذا الكلام ما يدل على أنّ الرافعى يعدّ أنواعًا من الصناعة وبعض الأساليب اللفظية كالتوريات والتضمينات والتاريخ الشعرى عند شعراء أوئل العصر الحديث من بوادر التجديد الشعرى الذى عرفه هذا العصر، فهى تعدّ كإرهاصات أولى للنهضة الشعرية، ومن هؤلاء الشعراء حسن العطّار وعلى الدرويش وعلى الليثى وعبد الله فكرى وعلى أبوالنّصر وصفوت الساعاتى، ولكن لا يذهب بنا الظن بعيدًا، فنعتقد أن الشعر فى صدر النهضة الحديثة قد عرف تطورًا ملحوظًا. فالشعر فى هذه الحقبة ما زال يجرى على الصّورة الرديئة المسفّة سواء فى المعانى أو الأغراض أو الأساليب، وكانت المعانى مبتذلة ساقطة، أما الأساليب فكانت متكلفة مثقلة بأغلال البديع وباختصار «لم يكن الشعر - إذا صحّ أن نسميه شعرًا - أرقى حالا من النثر، وإنما كانت صناعة لفظية غثّة»[2]. ولم يكن فى هذا الشعر سوى ملامح للنهضة الشعرية، خاصة إذا علمنا أنّ فى عصر " إسماعيل خطا الشعر العربى خطوات واسعة نحو الامتزاج بالحضارة الأوربية، بالإضافة إلى عدّة عوامل أخرى ساعدت فى تطوّر الشعر العربى فيما بعد.

والرافعى كان يرى أن هذه البداية لم تكن «العلم الذى يصحح الرأى ولا الاطلاع الذى يؤتى الفكر، ولا الحضارة التى تهذّب الشعور، ولا نظام الحكم الذى يحدث الأخلاق، وإنما كان ضربًا من الجهل وقف حدًا منيعًا بين زمن فنون البلاغة وزماننا، وكان كالساحل لذلك الموج المندفع الذى يتضرّب على مدّ ثمانمائة سنة من القرن السادس إلى الرابع عشر للهجرة»[3]، وقد أخذ الرافعى فى اعتباره مساوئ هذه الفترة .

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٧٤.

(٢) عمر الدسوقى، فى الأدب الحديث، دار الفكر العربى، الطبعة السابعة، سنة ١٩٩٤م، ص: ١٦.

(٣) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٧٥.

أما فى منتصف القرن التاسع عشر فقد أخذت بروق النهضة تلتمع لكنها لم يكن فيها شىء من الابتكار والتجديد بكل ما تحمله هاتان الكلمتان من معنى، فقد كان شعر الشعراء فى تلك الفترة محاكاة واحتذاء للقديم بين شعر مطبوع وشعر مصنوع. ولم يلبث "محمود سامى البارودى" أن هدى هذا الشعر إلى طريق الانبعاث الشعرى، وكانت حركة البعث فى مراحل من التطور؛ «فقد انتقل الشعر العربى من طور هو أشبه بالموت، موت المعانى الشعرية فى النظم. ونضوب العاطفة والوجدان فيه، واختفاء النزعة الذاتية المميزة لشاعر من شاعر، إلى طور انبعاثه بإحياء المعانى القديمة إلى طور التعبير الأصيل وإبراز الذاتية» [1].

وقد اختلف النقاد حول مجدد الشعر فى هذا العصر، فرأى بعضهم أنّ البارودى «هو أول المجددين فى الشعرالمصرى الحديث، وكان فى الوقت نفسه هو الشاعر الذى أتاح لمصر أن تأخذ بنصيبها من المشاركة فى قوة الشعر العربى ورصانته وتفوقه...» [2] كما رأى البعض الآخرأنّ الشعر لم ينل حظه من التجديد إلاّ عند أحمد شوقى . وللرافعى نظرته الخاصة فى هذا الشأن، فهو يرى أنّ "البارودى" إنما هو النقطة الفاصلة فى تاريخ الشعر الحديث، قال: «ولله أسرار عجيبة فى تقليب الأمور وخلق الأحداث ودفع الحياة الفكريّة من نمط إلى نمط، وإخراج العقل المبتدع من هيئة إلى هيئة، وجعل بعض النفوس كالينابيع للتيار الإنسانى فى عصر واحد أو عصور متعاقبة، وإقامة بعض الأشخاص حدوداً على الأزمنة والتواريخ، فكان الذى أحدث الانقلاب الرابع فى تاريخ الشعر العربى[3]، وأنشأ الذوق نشأته الخامسة هو الشاعر الفحل محمود باشا البارودى...»[4]، ويعنى هذا أن البارودى هو مجدّد الشعر العربى، وشعره يمثل النقطة الفاصلة

---

(١) محمد الكتانى، الصراع بين القديم والجديد فى الأدب العربى الحديث، ج٢، ص: ٢٤٨.

(٢) طه حسين، تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٤م، ص: ٨٣.

(٣) يرى الرافعى أن علوم البلاغة التى أحدثت فنًا طريفًا فى الأدب العربى، وأنشأت الذوق الأدبى نشأته الرابعة فى تأريخ هذه اللغة ـ بعد الذوق الجاهلى والمحدث والمولد ـ هى بعينها التى أضعفت الأدب وأفسدت الذوق فى شعر المتأخرين. انظر: وحى القلم، ج٣، ص: ٣٧٤ و ص: ٣٧٥.

(٤) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٧٥ وص: ٣٧٦.

التى أحدثت انقلاب الشعر وبعثه من رقدته، فالمعروف عن البارودى " أنّ له قصائد جارى بها القدماء ونظمها على منوالهم، لكنه رغم هذا التقليد تميّز شعره بالقوة والمتانة، ولعلّ مطالعه الغزلية تدلّ على هذا التأثر بالقديم والاحتفاء به، ومن ذلك قوله[١]:

ألاّ حتّى من أسماء رسم المنازل ... وإن هى لم ترجع بيانا لسائل

خلاء تعفها الرواسى والتفّت ... عليها أهاضيب الغيوم الحوافل

فلا عرفت الدار بعد ترسم ... أرانى بها ما كان بالأمس شاغلى

ولم يكن شعر" البارودى " مقتصراً على المعانى التقليدية من معارضة الشعراء القدامى والجرى فى مضمارهم فحسب وإنما هناك قصائد بوّأته مكانة المجدّد الباعث للشعر، و تظهر سمة ذلك فى قوله[٢]:

لم أقترف زلة تقضى علىّ بما ... أصبحت فيه فماذا الويل والحرب

فهل دفاعى عن دينى وعن وطنى ... ذنب أدان به ظلما وأغترب

إن نشأة الشعراء من بعد" البارودى"، أمثال: إسماعيل صبرى وشوقى وحافظ ومطران وغيرهم، وبروزهم فى الساحة الأدبية أدى - حسب الرافعى - إلى بطلان «عصر أبى النصر والليثى والساعاتى والنديم وطبقتهم فى مصر، وفى الشام عصر اليازجى والكستى والأنسى والأحدب وأضرابهم، وفى العراق عهد الفاروقى والموصلى والبزّار والتميمى وسواهم»[٣]، وذلك لأن هذه الفترة فترة تجديد حقيقى عرفه الشعر من نواحيه المتعددة. ويلخّص الرافعى أهم الخصائص التى عرفها الشعر الحديث فى تلك الحقبة. فقد رأى أن الشعر «استقلت طريقته وظهر فيه أثر التحول العلمى والانقلاب الفكرى، وعدل به أهله إلى صور الحياة بعد أن كان فى أكثره صوراً من اللغة، وأضافوا به مادّة حسنة

---

(١) عمر الدسوقى، محمود سامى البارودى، دار المعارف المصرية، ص: ٣٥.

(٢) عمر الدسوقى، محمود سامى البارودى، ص: ٤٩.

(٣) وحى القلم، ج٣، ص : ٣٧٧.

إلى مجموعة الأفكار العربية، ونوعوا منه أنواعًا بعدأن كان كالشىء الواحد، واتسعت فيه دائرة الخيال بما نقلوا إليه من المعانى المترجمة من لغات مختلفة وهو من هذه الناحية أوسع من شعر كل عصر فى تاريخ هذه اللغة؛ إذ كان الأوّلون إنما يأخذون من اليونانية والفارسية، ثم أخذ المتأخرون قليلا من التركية، أما فى العهد الأخير فيكاد العقل الإنسانى كله يكون مادة الشاعر العربى، لولا ضعف أكثر المحدثين من النشء الجديد فى البيان وأساليبه وبعدهم من ذوق اللغة واعتياص مرامها عليهم...»[١]. وكثيرًا ما يشير الرافعى إلى شعر هؤلاء المحدثين، الضعفاء فى أساليب البيان البعيدين عن ذوق اللغة، وانقسمت آراؤه فى الشعر بالنسبة لهذه الفترة بالذات إلى قسمين:القسم الأول يتعلق بأولئك الشعراء الذين بعثوا الشعر ونفخوا فيه روح العصر، واعتبرهم الرافعى روادًا للشعر وهم قلة عنده كشوقى وحافظ وغيرهما.

والقسم الآخر يتعلق بأولئك الشعراء الذين استحدثوا الشعر متأثرين بالشعراء الغربيين، ويرى الآخر أن شعر هؤلاء إنما هو كنظم الجاهلية فى جفاء ألفاظه وكزازة معانيه؛ إذ لا فرق بين أن تنفر النفس من الشعر لأنه وعر الألفاظ عسر الاستخراج شديدَ التعسّف، وبين أن تمجّه لأنّه ساقط اللفظ متسوّل المعنى مضطرب السّياق[٢]، ويرجع ذلك إلى عدم إعطاء الشعر حقّه من صناعة اللغة، مما جعل هذا الشعر باردًا ثقيلاً[٣]، والشعراء من هؤلاء يسمّيهم الرافعى "الفقاقيع الشعرية "الماضية بعلى قانون الفقاقيع فى الطبيعة :من أن لحظة وجودها هى لحظة فنائها، وأنّ ظهورها يكون لتظهر فقط لا لتنفع»[٤]، وهذا الحكم من الرافعى إنما هو نابع من ذوقه الخاص وليس هو من ذوق العصر فى شىء، لأنّ كثيرًا من شعر المجددين المتأثرين بالشعر الغربى جيّد السّبك يتلاءم مع تطور العصر . ولم يطلعنا الرافعى على بعض النماذج من هذه " الفقاقيع" -

---

(١) المصدر نفسه، ص : ٣٧٩ و ص : ٣٨٠.

(٢) وحى القلم، ج٣. ص: ٣٨٠.

(٣) حديث القمر، ص : ٣٠.

(٤) وحى القلم، ج٣. ص: ٣٦٦.

على حدّ تعبيره - حتّى نتمكن من معرفة مدى موضوعيته، لأن النماذج أهم دليل يمكن أن يعرضه الناقد للتدليل على حكمه.

وأحيانًا يصرّح بأن حكمه على هذا الشعر الذى ينظمه بعض شعراء عصره إنما هو نابع من عدم اتصال هذا الشعر بنفسه وطبيعته، لأن أكثره لا يتصل بنفسه ولا يَخِفُّ على طبعه[1]. ومرجع ذلك أنّه يخرج عن طبيعة الشعر وهو دلالة على الضعف، فأكثره (عنده) شعر النشر فى الجرائد على طبيعة الجرائد لا على طبيعة الشعر، ويسميها الرافعى إباحة صحافية وإخضاع لأذواق كتابها لقوانين التجارة[2].

إن رؤية الرافعى الخاصة للشعر جعلته غير راضٍ عن الكثيرين من شعراء عصره، وهذا لأنه يضع فى اعتباره جوانب التجديد التى ارتضاها للشعر، ومدى مواكبته للعصر لا سيما وأن هذا العصر هو عصر تجديد فى ميادين متعددة.

ويمكننا أن نرى هذه الجوانب من خلال آرائه فى التجديد الشعرى، لأن موضوع واقع الشعر العربى الحديث وآراء الرافعى فيه يسوقنا إلى الحديث عن التجديد الشعرى عنده.

٥ ـ موقف الرافعى من التجديد الشعرى

لقد بات النزوع للتحرر من القديم أكثر وضوحًا فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر، نتيجة عوامل التطور التى عرفها المجتمع العربى فى العصر الحديث، فسيطر على الشعر اتجاهان متباينان، كان الاتجاه الأول يغلب عليه التكلف ومحاكاة الشعر القديم، أما الاتجاه الآخر فقد نادى أصحابه بالحداثة، سواء أكانوا ناثرين أم شعراء أم نقادًا، ومنذ ذلك الحين بدأت معالم هذه الحداثة تنفصل وشائجها عن القديم شيئًا فشيئًا.

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٤٢٤ .

(٢) المصدر نفسه، ص: ٤٣٦.

وعلى هذا كان لزامًا على الرافعى أن يبدى موقفه من التجديد الشعرى، خاصة إذا علمنا أنه قد تزامن مع دعوة المجددين إلى الحداثة، ولا يعتقد من هذا أنه قد حمل لواء التجديد بكل مقاييسه الحديثة، ولكن كانت آراؤه فى هذا المجال بغية رفع التهمة عنه؛ فقد رُمى بالتقليد والمحاكاة فى عصر تجدد فيه الذوق، وليعايش زمنه بما يتطلبه من تطور كان عليه أن يدرأ عن نفسه هذه الشبهة بحديثه عن جوانب التجديد التى يرتضيها للشعر العربى، دون انفصال عن القديم بكل مقوماته التاريخية والفنية.

ويمكن أن تتحدد معالم هذا التجديد عنده من خلال فروق النهضة التى عرفها العرب فى زمنين مختلفين، بلغ فيهما الشعر تطورًا عظيمًا وهما العصر العباسى والعصر الحديث، فقد كان الشعر يعكس العصر الذى يتطور فى كنفه، والرافعى يرى أن هذه النهضة الحديثة هى أوسع مدى وأوفر أسبابًا من تلك التى فى الدولة العباسية بما دخلها من أدب كل أمّة، وما اتصل بها من أساليب الفكر(١). ونرجع فنقول إن الرافعى عندما حمل راية الدفاع عن القديم، لم يكن الدفاع فى أساسه سوى الذود عن حياض اللغة العربية ضد من دعوا إلى تمصيرها، وإحلال العامية محلها فى النثر والشعر على حدٍّ سواء، ولا يعنى هذا أنه لم تكن لديه رؤية جديدة لفن الشعر.

وقد كان يواجه بعض الداعين إلى الاتجاه الجديد من منطلق الخلاف الشخصى و الاختلاف الفكرى، وقد برز هذان فى الساحة الأدبية مع أقطاب "جماعة الديوان " الذين مثّلوا هذا التيار، فعبدالرحمن شكرى، وإبراهيم عبدالقادر المازنى، وعباس محمود العقاّد، كانت لهم رؤية مناهضة للاتجاه المحافظ البيانى فى الشعر، وذلك لأنهم من ذوى الثقافة الأدبية الإنجليزية بالإضافة إلى الثقافة العربية، وهم ثانيًا من المفكرين المغلبين كثيرًا لجانب العقل(٢). فنظرة الرافعى للتجديد فى الشعر كانت تختلف مع نظرة هؤلاء، فهو

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٧٨.

(٢) أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث فى مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، مصر، الطبعة السابعة، ص:١٤٨.

يرى أن «أصحاب هذا المذهب يفرضون مذهبهم فرضًا على الشعر العربى كأنهم يقولون للناس: دعوا اللغة وخذونا نحن! وليس فى أذهانهم إلا ما اختلط عليهم من تقليد الأدب الأوربى»[1]، ولهذا السبب لم تكن دعوة التجديد فى ظاهرها عند الرافعى إلا فى الأساليب لتأدية المعانى العصرية الجديدة، دون المساس بجوهر اللغة والحفاظ على قوّتها ورصانتها، وهذا الموقف منه يذكرنا بموقف اللغويين فى العصور العباسية الذين ناهضوا تجديد الشعر حفاظا على لغة القدماء التى تمتاز بالفصاحة والبلاغة، وكأنه أراد بهذا إعادة النظر فى تجديد الشعر انطلاقا من فصاحة العرب وبلاغتهم، غير أن موقف اللغويين القدماء متعصّب بكلّ المقاييس، ماجعلهم لا يحتجّون بشعر المجددين أمثال: "بشار": و "أبى نواس" وغيرهما، أمّا موقف الرافعى فى العصر الحديث فقد كان موقفا وسطًا؛ حريص على اللغة وحريص على التجديد على أن يوافق التجديد هذه اللغة لا العكس من ذلك.

وما يراه الرافعى جديدًا فى الشعر العربى بما أبدعته هذه النهضة، هو جملة الأساليب التى تمسّ جوهر القصيدة العربية، وأوّل هذه الأساليب هو النوع القصصى الذى توضع فيه القصائد الطّوال[2]، ويقصد بذلك الشعر القصصى «الذى يسجّل فيه الشاعرأمانى الناس ومآثرهم، ويتحدث عن صفاتهم ومكارمهم وحربهم وسلمهم وحلِّهم وتَرحالهم، ومغامراتهم وبطولاتهم، وعقائدهم ودياناتهم، وما إلى ذلك مِمّا يتعلّق بأحوال الأمّة وأصول الاجتماع»[3]، وهو شعر موضوعى لم يظهر حديثًا فى آداب الغرب بل ظهر فى الأمة اليونانية أيّام بداوتها كما يرى "طه حسين"[4]. غير أن الرافعى يرى أنّ شعرنا العربى لا يتلائم مع هذا النوع القصصى؛ لأنه بُنِىَ فى أوزانه وقوافيه على التأثير لا على السرد، وعلى

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٧١.

(٢) انظر المصدر نفسه، ص: ٢٨٢.

(٣) رشيد العبيدى، الأدب ومذاهب النقد فيه، مطبعة التفيض، بغداد، الطبعة الأولى، سنة (١٣٧٣هـ - ١٩٥٤م)، ص: ٤٤.

(٤) المرجع نفسه، ص: ٤٢.

الشعور لا على الحكاية[1]، لا سيما وأنه يعتقد أن الشعر العربى لا يتّسع لبسط المعانى[2]، وعليه فإنّه لا يمكن أن يتلاءم هذا النوع مع شعرنا العربى، على الرغم من نظمه من قبل بعض الشعراء. فابن الرومى - مثلا - كان يفصّل فى قصائده القول ويطيل، وعلى الرغم من أنّ قصائده هاته غاية فى الروعة فإن الرافعى - بحسه النقدى - يعتبر أن هذا النوع ليس من طبيعة الشعر، فهو يرى أنه «ما أخمل ابن الرومى على جلالة محلّه إلا طول قصائده، وسياقه الكلام فيها مع ذلك على ما يشبه أسلوب الحكاية وخروجها مخرج المقالة يتحدث بها» [3]. ولعلّ مرجع هذا الرفض منه يعود إلى شكل القصيدة العربية نفسه الذى تسيطر عليه البحور الخليليّة، فالقصيدة تنظم على بحر واحد لا على بحور متعدّدة، وهذا النوع القصصى فيه أحداث وحوارات ربمّا تحتّم على الشاعر أن يغيّر البحر الذى هو بصدده ليتلاءم مع طبيعة السياق، ولهذا فإن القصيدة لا يمكن أن تستقيم عَروضيًا، وهو ما يتعارض مع النّمط المتعارف عليه.

وهناك جانب آخر من تجديد الشعر يتعلق بالمعانى التى يتناولها حثّ عليه الرافعى، وشجّع الشعراء الذين يسلكونه، وهو يعجب بكثير منه، والذى تكون صياغته على أصل من أصول«التفكير فى الإنجليزية أو الفرنسية، أو غيرهما من لغات الأمم، فيخرج شعرًا عربيًا وأسلوبه فى تأدية المعنى أجنبى» [4]، وهو بهذا يرى ضرورة انطلاق الفكر فى الشعر العربى وتحرره من تقليد المعانى فتتيح له آفاقًا جديدة فى الإبداع على مستوى المضمون، فهذا لا يتعارض مع طبيعة الشعر، بل على العكس من ذلك، فإن جانب التأثير فيه إنما يكون باستحداث المعانى الغريبة التى قد تكون وافدة من الغرب بالاطلاع على ثقافاتهم.

كما يمسّ أيضا التجديد عنده القصيدة العربية من ناحية أغراضها،فهو يرى أن التجديد يجب أن يكون من خلال: «الانصراف عن إفساد الشعر بصناعة

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٨٢.

(٢) رسائل الرافعى، ص : ١٥٢.

(٣) وحى القلم ، ج٣ ، ص: ٣٨٣.

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

المديح والرثاء، وذلك بتأثير الحرية الشخصة فى هذا العصر»[1]، وعلى هذا الأساس يكون الشعر تمثيلاً حقيقيًا لشخصية الشاعر، وعليه فإن غرضى المديح والرثاء فى العصر الحديث لم يعودا من اهتمامات الأدب فى هذا العصر، فقد يكون غرض المديح ـ مثلا ـ مذمة للشاعر نفسه لأن مدح الشاعر لأىّ كان والمبالغة فى ذلك قد يكون مذمة للشاعر لأنه يمدح الناس بما ليس فيهم.

أما الوصف فإنه يتيح للشاعر مناحى الإبداع المتعددة والتفنن فيها، وهو عنده «من أسمى ضروب الشعر، لا تتفق الإجادة فيه والإكثار منه إلا إذا كان الشعر حيّا، وكانت نزعة العصر إليه قوية ...»[2]، فهذا الغرض يتيح للشعر معانى عصرية يبتدعها الشاعر من خلال المشاهد الجديدة.

وعلى الرغم من أن الرافعى يحتفى كثيرًا بالبلاغة فى الشعر العربى، فإنه يرى أن إهمال الصناعات البديعية التى يُبنى عليها الشعر[3] يعدّ طريقا نحو تجديد الشعر وتحريره من الزخارف الفنية التى لا طائل من ورائها، فالإغراق فى الجناس والطباق والتورية أو جعل الشعر ضربًا من ضروب الصناعات الأخرى، كالتاريخ الشعرى وصناعة العدد والحساب والألغاز والتشجير والتطريز تعدّ عنده من أسباب ضعف الشعر والخروج عن طبيعته، ومن ذلك اهتمام الشعراء بصناعة البديع بدل اهتمامهم بفن البديع؛ لأن «إهمال صناعة البديع شىء وإهمال فن البديع نفسه شىء آخر»[4]، فالبديع فنًا يختلف عنه صناعةً لأنه مذهب فى القول لا يراد فى أساسه زخرفة، بل هو وسيلة تتم بفضله عملية الخلق والإبداع، ففنّ البديع الذى طالما شكا منه دعاة التجديد هو فى الحقيقة دليلُ قدرة الشاعر على الإبداع بقوانين للوصول إلى الإبداع الفنى بأسسه الجمالية.

---

(١) المصدر نفسه ، ص: ٣٨٤.

(٢) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٨٣.

(٣) المصدرنفسه والصفحة نفسها.

(٤) المصدرنفسه والصفحة نفسها.

إن تجديد الشعرعند الرافعى لا يقف عند هذا الحدّ، بل هو يمسّ مضامينه أيضا بحيث يجعله يحيط بروح العصر، وهذه الإحاطة تكون بالنظم فى الشؤون الوطنية والحوادث الاجتماعية، بيد أنه يرى أنه لا يزال ضعيفًا لم يستحكم[1].

أما بالنسبة للتجديد الذى يمسّ موسيقى الشعر فإن الرافعى دعا إلى استخراج أوزان من الفارسية والتركية[2]، وهو قليل فى الشعر العربى.

ومن خلال هذا نستنتج أن التجديد عنده مشروط فى ظاهره بعدم المساس بشكل القصيدة (عمود الشعر)، أما إذا كان النثر يأخذ شكلا شعريًا فيصبح ـ عندئذ ـ نثرًا شعريًا يحمل خصائص الشعر من تأثير وانفعال وإيقاع داخلى باعتبار الألفاظ المؤدية إلى ذلك، فإن الرافعى يقرّ هذا اللون ضمنيًا، فهو عندما رأى أن الشعر العربى لا يتّسع لبسط المعانى الشعرية لسيطرة الوزن والقافية لم يرض بتهديم الشكل العمودى للقصيدة العربية، وإنما أراد أن يذهب بالشعر إلى حدود النثر؛ لأنه لا يضيق بالمعانى، وقد مارس هذا النوع من النثر الشعرى، فهو شكل من أشكال التجديد فى الشعر.

غير أن هذا الشعر الذى دعا إليه الكثيرون رأى الرافعى أن هذه التسمية الجديدة تدل على جهل واضعها ومن يرضاها لنفسه[3]، فهذا الإنكار منه لا يعنى أنّه لا يؤمن بهذا النوع الجديد من الشعر الذى أصبح أكثر تحررًا، فقد كان يرفض هذه التسمية دون رفضه كفنّ من الفنون لأننا نجد أمثلة من هذا اللون من إبداعاته "كحديث القمر " و رسائل الأحزان " و " أوراق الورد" و غيرها. فهو يرى أن النثر لا يضيق بالمعانى الشعرية[4]. لأنه أوسع مجالا للتعبير عن العواطف والأشجان والمشاعر.

إن الشعر المنثور كان فتيًا فى عصرالرافعى لم يعرف طريقه بعد نحو الأدب العربى إذا علمنا أن سيطرة القصيدة العربية ذات البحور الخليليّة كانت

---

(١) المصدرنفسه، ص: ٣٨٥.

(٢) انظر الصفحة : ٨٩ من هذا الباب .

(٣) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٨١.

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

مستحكمة فى نفوس كبار الأدباء والنقاد فى العصر الحديث، فكان يحاول أن يبدى عكس ما يضمره، وأعماله التى ذكرناها خير شاهد على إيمانه بمكانة "النثر الشعرى" فى التعبير عن المشاعر الإنسانية والأحاسيس، وتأدية ذلك على أكمل وجه لأنه لا يضيق بالمعانى كما يضيق الشعر التقليدى، ولا يعنى هذا أنّه يغضّ من شأن هذا الأخير، بل على العكس فإن له مكانته الخاصة فى قلب الرافعى لارتباطه بالتراث العربى. وعلى هذا يمكننا القول إنّه استطاع أن يخطو بالشعر إلى مرحلة جديدة من مراحل تطوره، غير أنه بهذا الرأى ورغم الممارسة التى استفاد منها كثيرًا فى هذا المجال لم يعطنا جانبًا تنظيريًا لهذا الشعر غير تلك الإشارات التى سبق بها كثيرين من أدباء ونقاد عصره، ولعله يرجع ذلك إلى طبيعة هذا الشعر نفسه، فهو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية أو منهج شكلى بنائى، وسير فى خط مستقيم ليس له نهاية[1]، وهو يختلف تمام الاختلاف عن " قصيدة النثر

وصفوة القول إن آراء الرافعى تتسم بالجدّة فى الطّرح، فهو لم يتبن أيًا من المدارس النقدية الحديثة ولم ينتسب إلى إحداها، وإنما كانت آراؤه ناتجة عن تبصّر وطبع فيه بالإضافة إلى تأثره بالاتجاهات الحديثة دون أن يذوب فيها، وأحسن ما يقال عن الرافعى إنّه «المجدّد الثائر على الجديد!» [2].

وإذا كان الرافعى كذلك فلا بدّ أن نحدّد آراءه وفقًا للمناهج والأساليب، وسنتطرّق إليها فى موضعها علّنا نستطيع ضبطها من خلال المادة التى تمّ استقصاؤها.

---

(١) رفعت سلاّم، مقال : قصيدة النثر العربية، ملاحظات أولية، مجلة "فصول"، المجلّد السادس عشر، العدد الأول، سنة ١٩٩٧م، ص:٣٠٢.

(٢) تناول "مصطفى الجوزو " أدب الرافعى بالدراسة والبحث مركزًا على أعماله النثرية، كحديث القمر والمساكين ورسائل الأحزان وأوراق الورد، ...إلخ، وتتلخص النتائج التى توصل إليها فى أن الرافعى (رائد للرمزية العربية، و أنه مجدد وثائر على الجديد) . ونظرًا لأهمية هذا الموضوع، يمكن أن نحيل إلى كتاب مصطفى الجوزو للاستزادة.

انظر: مصطفى الجوزو، مصطفى صادق الرافعى رائد الرمزية العربية المطلة على السوريالية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، سنة (١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م).

الفصل الرابع

آراء الرافعى بين المنهج والأسلوب

١ ـ موقف الرافعى من المناهج الحديثة

١ ـ ١ ـ موقفه من المنهج العلمى (الديكارتى): تعتبر الفلسفة الديكارتية ذات تأثير فى الدراسات الأدبية والنقدية، وهى فلسفة عقلانية تُخضع كلّ الظواهر الفكرية للتمحيص والنقد العقليين، هذا المنهج الذى استفاد منه كثيرون فى مجال الدراسات الاستشراقية أو الدراسات التى قام بها العرب أنفسهم.

وكان على الرافعى حين تعرّض لكتاب" الشعر الجاهلى" أن يستعرض موقفه من هذا المنهج الذى تبناه طه حسين، والذى يقوم على مبدأ " الشكّ" للوصول إلى الحقيقة الثابتة، وقد كانت له صولات وجولات أدّت به فى النهاية إلى تفنيد كل ما فى كتاب طه حسين، الذى أوصله بحثه إلى التعارض مع القيم التاريخية والدينية التى تواترت حقائقها مع الأجيال جيلا بعد جيل.

والرافعى فى استعراضه لمذهب "ديكارت" يورد أصوله للإمام "الغزالى" فى كتابه"المنقذ من الضلال" من خلال مقال للكاتب الفرنسى " شارل شومان" الذيب أثبت فيه أن ديكارت أخذ المبادئ التى بنى عليها مذهبه من الإمام الغزالى، وقابل الكاتب بين ما فى كتاب "المنقذ من الضلال" للغزالى وما فى رسالة الأسلوب والتأملات لديكارت[1]، وعلى أية حال فإن الرافعى يؤمن بأن هذا الفيلسوف ذو مذهب حديث لا يأخذ بمذهبه إلا من يحسن التفكير ويقوى على أن ينتج فيه

---

(١) انظر هامش الصفحة ٢٣٩ من كتاب "تحت راية القرآن" .

إنتاجًا صحيحًا ويستجمع لذلك مادته الطبيعية من الذكاء والعلم والرأى[1]. ويرى أن فكرة الشكّ عند ديكارت على إطلاقها ليست على ما أراده هذا الفيلسوف لأن الشكّ لا حدّ له، إذ هو المجهول كلّه، فهو من أجل هذا يشترط ألاّ تُمس أصول الدين ولا يُجترأ على ما أنزله الناس فى منزلتها من أصول العادات[2]، وعلى هذا الأساس كان يؤاخذ طه حسين على سوء فهمه لهذاالمنهج، فليس من سبيل إلى التجرّد من الذاتية، وما أتى به طه حسين يراه الرافعى انتحال لمذاهب النقد المجرّد، ويورد قول "أناتول فرانس" محتجًا على ذلك، وهو أن «النقد لا قيمة له إلا قيمة الناقد، وهو كالنوع من أنواع القصص،وما مرجع القصة على الحقيقة إلا سيرة من يقصّها، فبنفسه يكتب عن نفسه، وهؤلاء الذين يباهون بأنهم يضعون فى فنهم شيئًا غير أنفسهم لا تعدّهم إلا فى المغرورين، ولا يَكبرن منهم أحد فى وهمك، فإن الإنسان لن يخرج من ذاته»[3]، ففكرة التجرّد من الذات فى النقد غير مسلّم بها عند الرافعى وفيها نظر بالنسبة إليه، وهذا ما يوحى بالاتجاه التأثرى الذى يرى أنصاره أن الناقد لا يمكنه أن يتخلّص من ذاتيته.

غير أن هذه الطريقة العلمية تقوم على "الاستقراء" فى نظره، وهو ما يرتضيه من المنهج العلمى، ففى صدد نقده لأسلوب طه حسين يرى أن من طبعه الميل إلى الاستقراء للغة العربية والتتبع لأساليب الكلام فيها مما يسمح أو يلتوى ومما يأبى أو ينقاد، ومما يتسهّل أو يتوعّر، ومما يؤمن به عصر ويكفر به عصر آخر...[4]

فهذه الطريقة «قائمة على استقراء المادة والإحاطة بها من جميع جهاتها فهى لا تخرج التاريخ نفسه كما هو فى الواقع، وإنما تجىء برأى فيه، يكون معياره دائما ذكاء صاحبه وعقله وخياله، ولهذا اشترطوا فى صاحب تلك الطريقة أن

---

(١) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٤٠.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٢٤١.

(٤) تحت راية القرآن، ص: ١٠٣.

يكون ممن رزقوا البراعة كل البراعة فى إصابة الحدس وقوة الخاطر وسموّ الخيال ...» [1]. والرافعى فى آرائه لم يتتبع منهج الاستقراء بأسسه وقواعده، ولكنه اعتمد ماتلاءم منها مع آرائه، ونجدها واضحة إلى حدّ ما فى كتابه" تاريخ آداب العرب" و" كتابه إعجاز القرآن " لأنهما كتابا تاريخ للأدب يتطلبان منهج الاستقراء.

١ - ٢ - **موقفه من المنهج التاريخى:** لا شكّ أن المنهج التاريخى هو أحد المناهج الحديثة فى الدراسة الأدبية والنقدية، فالدارس للأدب يجد فى هذا المنهج مجالاً خصبًا للبحث فى تطور الظواهر الأدبية، زمنيا إذ سيسهّل عمله للوقوف على نتائج صحيحة.وقد اتجهت الدراسات فى أدبنا العربى فى بدايات النهضة الحديثة على نهج القدماء، ولم تكن تُعنى بالجانب التاريخى، بيد أنها فى أوربا منذ القرن الثامن عشر كانت تسير على منهج آخر، وقد كان "باكون" الفيلسوف الفرنسى (توفى سنة ١٦٢٦م) أول من ابتكره وأرشد إليه[2]، ومنذ ذلك الحين عرف التاريخ طريقه نحو دراسة الأدب، وقد عمد الإيطاليون فى القرن الثامن عشر إلى دراسة الأدب العربى وفق هذا المنهج الذى اقتبسوه من "باكون". وكذلك المستشرقون الألمان، إذ كان أول من نقل عنهم هذه الدراسات الجديدة فى أدب اللغة العربية "حسن توفيق العدل"على إثرعودته من ألمانياعام ١٨٩٢م وقيامه بتدريس هذا العلم فى دارالمعلمين العليا ودار العلوم[3]، وهناك دراسات للأدب تبنّت فيما بعد هذا المنهج كتاريخ آداب اللغة العربية لجرجى زيدان وتاريخ الأدب العربى للزيات.

غير أن الرافعى فى "تاريخ آداب العرب" يختلف منهجه مع جوهر المنهج التاريخى لعدم اقتناعه بتقسيم الأدب على حسب العصور السياسية، ولذلك فقد

---

(١) المصدر نفسه، ص: ١٤٣.

(٢) محمد عبد المنعم خفاجى، قصة الأدب فى مصر، الجزء الثالث، المطبعة المنيرية بالأزهر، الطبعة الأولى، سنة (١٣٧٥ هـ-١٩٥٦م)، ص: ١٣٤.

(٣) المرجع نفسه، ص : ١٤٣.

قسم دراسته للأدب على حسب الفنون الأدبية، لأنه يرى أن أسباب الخطأ فى تاريخ الأدب واردة لشيئين هما:

«ضعف الفكر عن النفاذ فى إدراك الأسرار التى انطوى عليها ذلك التاريخ، وضعف المادة التى تجمع لك صور التاريخ وتعيّن أجزاء هذه الصورة وتحقق أوضاع هذه الأجزاء»[1]، ولهذا فإن قوة الفكر وقوة المادة شرطان فى التأريخ للأدب، وللاستقراء دوره فى الإحاطة بهذه المادة من جميع جهاتها، لأن الطريقة العلمية عنده ـ كما ذكرنا من قبل ـ لاتخرج التاريخ نفسه كما هو فى الواقع، وعلى ذلك فقد كان منهج الرافعى فى "تاريخ آداب العرب " بينزع نحو تطبيق النظرية الفنية على دراسة التاريخ، وإن كان هذا الاتجاه نحو النظرية الفنية يختلط أحيانا بمنهج النظرية المدرسية حيث القسمة الزمنية لتاريخ الأدب ودراسته حسب تغلّب العصور السياسية عليه»[2].

إن هذا الموقف لا يلغى من قيمة هذا المنهج عنده، فقد كان فى كثير من آرائه النقدية يشير إلى ضرورة اعتماده فى الدراسة التطبيقية للكُتّاب وخاصة الشعراء، فهو يعتمد طريقة نقد الشعر على البحث فى تاريخ موهبة الشاعر، أما بتاريخ الشاعر نفسه فما أسهله، إذ هو صورة أيامه وصلته بعصره، وليس فى تأريخ ما كان إلا نقله كما كان[3] ، فالرافعى ينتهج بالتاريخ فكرة جديدة فى النقد هى تاريخ الموهبة الشعرية لدى الشاعر، لا تاريخ الشاعر نفسه؛ لأنه تكرار لا فائدة من ورائه سوى إعادة سرد حياته والعصر الذى عاش فيه، وهو نفسه إذا اعتمد تاريخ الشاعر لا يسترسل فى سرد تاريخ الشاعر من ميلاده إلى وفاته بل إنك تلمح التأريخ لشعره، وهذا الجانب جديد عند الرافعى وتعبير عن إرادته الصادقة فى استخدام مناهج النقد وتطبيقها فى الدراسة النقدية، غير أنه لم يعتمد على الأسس والقواعد التى ينتهجها الدارسون فى العصر الحديث، ولكنها مجرد ملامح من التأثر بهذا المنهج.

---

(١) تحت راية القرآن، ص: ٢٢٥.

(٢) عبد السلام الشاذلى، الأسس النظرية فى مناهج البحث الأدبى العربى الحديث، ص: ٢٠٥.

(٣) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٥٣.

٢ ـ منهج الرافعى فى النقد

٢ ـ ١ ـ المنهج البيانى: لا بدّ قبل الحديث عن منهج الرافعى فى النقد، أن نستوضح روافد ثقافته، لأنه لا يستقيم لناقد من النقاد منهج إلا إذا أخذ قسطًا وافرًا من الثقافة تكون موردًا أصيلاً يستمد منه طريقة ومنهاجا للوصول إلى الحقائق.

وينبغى التنويه بأن هذا المنهج على مستويين، أولا: على مستوى النقد النظرى، وثانيا: على مستوى النقد التطبيقى، لأن الممارسة النقدية التطبيقية هى انعكاس فى بعض جوانبها للنقد النظرى، فآراء الرافعى ليست حشدًا للمعلومات بقدر ما هى حشد لقناعات ذاتية، فيوافق هذا ويخالف ذاك وفقًا لثقافته؛ لأن عوامل التأثير باقية مهما أراد أن يتكلف التجرّد من خواطره وأفكاره التى مصدرها اطلاع مسبق.

لا شكّ أن الدّارس لآثار الرافعى يدرك مدى غزارة المادة اللغوية والأدبية التى يمتلكها، من خلال الكتب التى ألفها، والتى جزء من مادتها هو من وحى الذاكرة الحيّة التى كان يتمتع بها. فالمرض الذى كان يعانى منه والصّمم الذى أصابه لم يعُقه عن القراءة، لأنها محببة لديه منذ الصغر، فهى المصدر الوحيد لثقافته التى يمكن أن نقول إن جزءًا كبيرًا منها كان متصلاً اتصالاً وثيقًا بالأدب العربى الأصيل وقيمه، كما أن الجزء الآخر منها متصل بثقافة عصره وما وفد إليها من الثقافة الغربية؛ فقد كان حريصًا على مستجدات الساحة الثقافية التى كانت بوراقها تلمع من بعيد!

لكن أقلام بعض الحاسدين أرادت أن تنال من الرافعى وتنتصر لخصومه دون مبرر موضوعى يجعلنا نؤمن بما يقولون، ومن هؤلاء محمد خليفة التونسى الذى قال فى هامش كتابه "فصول من النقد عند العقاد": «عاش الأستاذ مصطفى الرافعى طوال حياته يجهل مقدرته وطريقه فى الأدب، إذ كان ضحل الفكر محصور النفس كليل البصيرة، وكان محصوله من الثقافة قليلاً تافهًا على كثرة ما قرأ من أمهات الكتب العربية قديمها وحديثها وقليل الكتب

الأجنبية» [1] ويمضى صاحب الكتاب فى كلامه ويطعن فى قدرة الرافعى على الكتابة ويرميه بالضعف،كأنّ كتبه ومقالاته بضاعة مزجاة فى سوق الأدب! ولا يعدّ هذا الكاتب أوّل من انتقد الرافعى وآخر من انتقده، بل هناك عصبة من الدارسين تحاملواعليه فى كتاباتهم التى كانت بعيدة عن الموضوعية.

ووفقًا لما سطّرناه فى هذا الموضوع، لا بدّ أن نوضّح منهج الرافعى فى نقده من خلال الآراء التى تناولناها. هذا المنهج الذى لايمكن إداراكه إلا من خلال ثقافته وربّما أضفنا إلى هذا موهبته وملامح شخصيته أيضا.

إنه " المنهج البيانى" الذى انتهى إليه بوسرّ هذا المنهج يرجع إلى طبيعة اللغة العربية وخصوصيّاتها، فهى لغة مجازية فى أصوله» [2]، وهو يختلف عن منهج بعض معاصرية كالعقاد الذى اعتمد على المنهج العلمى الفلسفى[3]، والمنهج النفسى أيضا، وطه حسين الذى يُعتَبر منهجه منهجًا فنيًا علميًا[4].

وقد أجمع الدارسون على انتهاج الرافعى للمنهج البيانى فى أعماله الأدبية وفى آرائه النقدية،لأن النقد البيانى الذى اعتمده تميّز ـ كما لاحظنا من خلال آرائه ـ بالتأنق فى التعبير، فأخرج عباراته مخرج قطعة فنية غاية فى البلاغة، وهى كتابة بيانية «تنحو منحى تحقيق الأصالة فيما تعكسه من فكر الكاتب وشعوره، وتلتزم بمتانة السّبك وصحّة النظم الفنّى وجريانها على أصول اللغة وقواعدها، وتغلّب جانب "البيان"على "البديع"؛ لأن البيان أدلّ على النفس وأقوى تأثيرا من البديع الذى هو أدخل فى باب الصناعة المتكلّفة»[5] ، فمن خلال الآراء السابقة لاحظنا دعوته إلى الاهتمام بالجانب البيانى فى الكتابة، لأنه سرّ الجمال فيها وسرّ قوتها.

---

(١) محمد خليفة التونسى، فصول من النقد عند العقاد، مكتبة الخانجى، مصر، ص: ٢٣٠.

(٢) حلمى مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث، ص: ٣٧١.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٤٢٣.

(٤) المرجع نفسه، ص: ٤٦٥ وص : ٤٦٦.

(٥) محمد الكتانى، الصراع بين القديم والجديد، ج١، ص:٣٨١ وص: ٣٨٢.

وحينما دعا الرافعى إلى " الفن البيانى" فى الكتابة، لم تكن دعوته إلاّ انعكاسًا لما يمارسه هو نفسه فى أدبه، وقد كان اعتراف خصومه دليلاً على هذا كقول العقاد: «... إنّه ليتفق لهذا الكاتب من أساليب البيان ما لا يتفق مثله لكاتب من كتّاب العربية فى صدر أيّامها»(١).

وقد كانت أصوله فى هذا المنهج مستمدة من مفاهيم النقد القديم التى انطلق منها لتحديد منهجه البيانى الذى كان يدعو من خلاله إلى ضرورة المزاوجة بين القيم الأدبية فى تراثنا العربى وبين القيم الأدبية الحديثة، كما كانت أصوله الأخرى تتعلق بما يلى(٢):

١ ـ الطبع والمزاج : فقد كان الرافعى ذاطبع فيَّاض قادر على التوليد للمعانى وتشقيق الصّور وتلوينها والنظر إليها من كل أبعادها.

٢ ـ عمل الخيال والقريحة الفيَّاضة: فالمعانى تأتى عن طريق التوليد ومراوغة التعبير ...

٣ ـ الأسلوب: وقد اتضح ذلك من خلال ما تقرّر عند الرافعى فى هذا الموضوع نظريًا، ومن خلال أسلوبه فى الكتابة وقد أفردنا لهذا موضوعًا خاصًا به.

هذا بالنسبة لأصول منهج الرافعى البيانى، أما بالنسبة لخصائصه فواضحة من خلال مرجعيته التى لها ارتباط بالأصول السابقة؛ أولها: هو استلهام المعجم القرآنى والسنّى، فالرافعى متمسّك بهذا المبدأ حتى فى مجال النقد، فهو لا يحيد عنه وإن كان على حساب شهرته، فقد نبهته إحدى الصحّف العربية التى تصدر فى أمريكا عند ما تناولت الكلام على "رسائل الأحزان" بقول جاء فى بعض معانيه أنه لو ترك الجملة القرآنية والحديث الشريف ونزع إلى غيرهما لكان ذلك

---

(١) محمد سعيد العريان، حياة الرافعى، ص: ١٨٣.

(٢) انظر: محمد الكتانى، الصراع بين القديم والجديد، ج١، ص: ٣٩٤ وص:٣٩٥.

أجدى عليه، ولملأ الدهر ثم لحطّم فى أهل المذهب الجديد حطمة لا يبعد فى أغلب الظن أن تجعله فى الأدب مذهبًا وحده![1]، وقد كان الرافعى يقتبس من الألفاظ والمعانى القرآنية، أو معانى الحديث الشريف . وثانيها: استلهامه من التراث العربى ـ كما ذكرنا فى بداية هذا الموضوع ـ من حكم وأمثال من مأثورات العرب. أما ثالثها: فإنه قد كان يميل إلى استخدام البديع ولكن فى غير إسراف فقد ذكرنا أن جانب البيان يغلب على جانب البديع، بل إن هذا البديع يأتى لخدمة الجانب البيانى المتصل بروعة الصياغة كالسجع والجناس وغيرهما وذلك لخدمة المعنى.

٢ ـ ٢ ـ المنهج اللّغوى: لا ريب أن الرافعى كان مدركًا للظواهر الأدبية والآثار الفنية، وهذا ما نراه من خلال آرائه النقدية فى الأدب والشعر، ولعله لوحظ فى آرائه بالنسبة لهذا الجانب احتفاؤه باللغة العربية إلى درجة بلغت الإفراط أحيانا، ولذلك فقد كان يرى أن المقايس اللغوية يجب أن تعتمد فى النقد الأدبى، لأن الناقد هو فى الأصل حارس للغة قبل كل شىء، وقد رأينا سابقًا أنه يعتبر نفسه رسولا لغويا وكّلت إليه مهمّة الدفاع عن اللغة وحراستها، وهذا ليس غريبا فى النقد ـ لأنه يعتمد على اللغة ويحتجّ بها ـ فلو ذهبنا ـ مثلا ـ إلى النقد المعاصر لوجدنا "النقد البنيوى" ترجع أصوله إلى اللسانيات الحديثة باعتبار أن العمل الأدبى ظاهرة لغوية قبل أى شىء آخر.

إذن فالنظر إلى العمل الأدبى من ناحية اللغة ـ عند الرافعى ـ هو جوهر النقد؛ لأنها فى صلبه ولا تنقل اهتمامنا من هذا العمل الأدبى إلى غيره من الأمور الخارجة عن طبيعة هذا العمل .

وهذا المنهج الذى اعتمده فى آرائه النقدية ـ سواء أكانت نظرية أم تطبيقية– يتوافق مع طبيعة المنهج البيانى الذى كان يدعو إليه، ففى نقده التطبيقى كانت

(١) تحت راية القرآن، ص: ٢٦

طريقته ـ حسب ما يورده ـ تقوم على ركنين: «البحث فى موهبة الشاعر، وهذا يتناول نفسه وإلهامه وحوادثه، والبحث فى فنه البيانى، وهو يتناول ألفاظه وسبكه وطريقته»[1] . وهذا المنهج ذو قيمة دفع به الرافعى إلى أبعد الحدود، ليكون من اهتمامات النقد الحديث، ولم يكن مستسلما للقوالب القديمة، التى تعتمد النقد اللغوى فى صحّة الألفاظ والتراكيب، بل حاول فى بعض الأحيان أن يقيمه على أسس حديثة .

وربما يكون سبب التركيز على هذا الجانب « ما تراكم على اللغة فى عهد الانحطاط من ثقل وضعف واضطراب»[2]، فالرافعى واحد من أولئك الذين يحسنون ذوق البيان وتمييز أقدارِ الألفاظ بعضها من بعض وألوانِ دلالتها، كالبارودى وصبرى وإبراهيم المويلحى والشيخ محمد عبده [3].

وإذا كان الرافعى اختار هذا المنهج أيضا فى دراسة الأدب ونقده، فهذا نابع من اقتناعه بالخصائص التى تميّز هذا المنهج عن غيره من المناهج، ويمكننا أن نلخّص هذه الخصائص من خلال آرائه السابقة والتى تكمن فى أربع نقاط:

١ ـ أنّ طبيعة الأدب تستلزم فهم اللغة حقيقة ومجازًا، وقد كان للرافعى فى هذا الشأن آراء بالنسبة " للغة الأدبية " وكذلك بالنسبة لعلاقة اللفظ بالمعنى، ومدى تأديتهما للصور والأخيلة وكذا الأفكار والعواطف.

٢ ـ النقد اللغوى بطبيعته نقد منهجى وموضوعى، وهذا ما سنلاحظه فعلا بالنسبة لنقده التطبيقى لشعراء عصره من حيث الجانب اللغوى، فهو أقرب للموضوعية منه إلى الذاتية، وقد كان الرافعى يحاول أن يعطى أسباب المتعة

---

(١) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٢٨٢ .

(٢) حنّا الفاخورى، الجامع فى تاريخ الأدب العربى، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثانية، المجلد الثانى، سنة ١٩٩٥ م، ص: ٣٧.

(٣) وحى القلم، ج٣، ص: ٣١٢.

وسرّ الجمال فى الشعر، كالذى رآه فى شعر" شوقى "من الجودة والحسن من خلال الأداء اللفظى من قصيدة له قال فيها:

حوَت الجمـال فلـو ذهبـت تزيدهـا   فى الوهم حسنا ما استطعت مزيداً

فيرى الرافعى أنه لولا كلمة "فى الوهم " فى هذا البيت لما كان شيئا، ولكن هذه الكلمة حققت فيه المعنى الذى تقوم عليه كل فلسفة الجمال(١). ثم يعلل ذلك بموضوعية يجعلك تقتنع بما يقول، ويربطه بالطابع الفنى الذى تكتسيه الكلمة فى السياق.

٣ ـ دراسة اللغة الشّعرية فى عمل ما مرتبطة بالنقد اللغوى، وذلك من خلال العلاقات القائمة بين الدلالات اللغوية، هذه اللغة الشعرية هى ـ بطبيعة الحال ـ لغة خاصة تختلف عن اللغة المتداولة عند العامة، ولذلك فلا بدّ «أن تكون مستوفية للشروط التى اشترطوها لتستقيم فى مكانها جميلة نضيرة»(٢) ، وأهم هذه الشروط أن تكون منتقاة لتأدية المعنى أداءً متميزًا.

والرافعى يحاول جاهدًا أن يصف هذه اللغة الشعرية فى عمل الشعراء، فمثلا يرى أن لغة شعر حافظ «المتدفقة بالحياة كأن كلماتها القوية عروق فى جسم حىّ مّتوثّب، لم تخرج عن أن تكون هى العربية المبينة فى جزالتها ونصاعتها ودقة تركيبها البيانى»(٣) ولعل كل عناصر الشعر تتآلف وتتعاون فيما بينها كاللفظ والمعنى والوزن والقافية وحتى الأفكار والصّور.

٤ ـ إذا علمنا أنّ اللغة تتطوّر من زمن إلى زمن، فإن المنهج اللغوى يتطور هو أيضا، وعلى هذا فإن دراسة اللغة وأساليبها فى الشعر وارتباطها بالموسيقى والخيال والصّورة فى مجال النقد مرتبطة بالمنهج اللغوى نفسه.

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٥٦.

(٢) إبراهيم السامرائى، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، ص: ٢٢.

(٣) وحى القلم، ج٣، ص: ٢١٦.

٣ ـ أسلوب الرافعى فى النقد

لقد رأينا أن ممارسة الرافعى للنقد ممارسة تتفق مع المفاهيم الحديثة من جهة،كما أنها تتفق مع مصادر ثقافته ومنهجه من جهة ثانية، وقد تجلت هذه الممارسة من خلال الأسلوب الذى طبع آراءه ومنهجه.

ولما رأينا مدى أهمية هذا الجانب فى موضوعنا ارتأينا ضبطه وفق مسألتين أثيرتا حوله، وهما مسألتا الغموض والاتباع اللتان لامستا آراءه النقدية فشابها (أى الآراء) ما شاب أسلوبَه فى كتاباته الفنية.

٣ ـ ١ ـ الغموض: لقد تحدث كثيرون ممن عاصروا الرافعى عن عبقرية وتميز هذا الأديب عمّن سواه، هذا التميز الذى حظى بالإعجاب، فقد سلك أسلوبا فى التعبير عن فلسفتة فى قضايا الأدب والشعر، وقد أشيعت ظاهرة الغموض فى أدب الرافعى على أنها تهمة تبعده عن ذوق العصر، وقد ذكرنا أن بداياتها كانت مع "طه حسين ".

وسمة الغموض هذه لم تكن فى الحقيقة غالبة على أسلوب الرافعى، وإنما كانت تشوب البعض منه، ولمعرفة سبب ذلك يجب أن نعرف أولا كيف يدير الفكرة فى خاطره قبل كتابتها، وقد قال أحمد حسن الزيات فى هذا إن الرافعى «كان يحمل الفكرة فى ذهنه أياما يعاودها فى خلالها السّاعة بعد السّاعة بالتقليب والتنقيب والملاحظة والتأمل حتى تتشعّب فى خياله وتتكاثر فى خاطره، ويكون لكثرة النظر والإجالة قد سما فى فهمها على الذكاء المألوف، فإذا أراد أن يعطيها الصّورة ويكسوها اللفظ جلاها على الوضع الماثل فى ذهنه وأدّاها بالإيجاز الغالب على فنّه، فتأتى فى بعض المواضع غامضة ملتوية وهو يحسبها واضحة فى نفسك وضوحها فى نفسه ...»[1]. ومرجع هذا التعقيد ربما يعود لسببين رئيسين، الأول فنى والآخر نفسى.

---

(١) أحمد حسن الزيات، وحى الرسالة، مطبعة الرسالة، الطبعة الأولى، سنة (١٣٥٨هـ-١٩٤٠م)، المجلد الأول، ص : ٤٣٦ .

فبالنسبة للسّبب الفنى فقد كان مدار عباراته على التخيّل وتصوير الحقائق التى يعالجها بالمجازات والاستعارات لتكون أوقع فى النفس، ومن هنا كان الذين لاميل لهم إلى هذا النوع من فنون البلاغة لا يميلون إلى كتابة الرافعى، فكان البعض منهم يرميه بالغموض والتعقيد، كما يضاف إلى هذا أيضا أنّ تأثير الشعر على الرافعى جعل فى كتاباته النثرية - سواء أكانت نثرًا فنيًا أم مقالاً نقديًا - نوعًا من الغموض.

أما بالنسبة للسبب النفسى، فهناك من الدراسين من يرجع سبب هذا الغموض إلى عاهة الصّمم التى كان يعانى منها، فقد ألزمه العيشَ بعيدا عن المألوف من لغة الناس[1]، وتجدر الإشارة أيضا إلى أن هذا الغموض ليس تكلفا مقصودًا منه وإنما هو ناشئ عن طبع فيه.

ولا يُظَن من هذا أن الغموض قد يُخرج كتابة الرافعى عن الأسس الجمالية التى كان يريد تكريسها، بل إنّك لتجد أسلوبه يتمتّع بجمالية فذّة، وهذا ماجعل أنيس منصور يرى أن طريقة الرافعى «هى البيان المعطّر تمامًا كتقطير العطور من الزهور والورود والرياحين، والنتيجة هى جمال ليس بسيطًا» [2]، ولعل المتذوّق لأدب الرافعى يلمس هذا أيضا من خلال آرائه النقدية، فقد كان قلمه يحرص على التأنق فى التعبير بصور بيانية رائعة.

٣ - ٢ - **الاتباع والابتداع فى أسلوب الرافعى**: إن الدارس لأدب الرافعى يجد دون شكّ هذه القضية تلحّ عليه إلحاحًا شديدًا، فعلى الرغم من أن له آراء بالنسبة للقديم والجديد فى الأدب وله مواقفه من التجديد الشعرى، فإنها لا تحدد لنا بالضبط هل كان أسلوب الرافعى قديمًا متبعًا أم هو أسلوب جديد مبتدع؟.

وقد رأينا هذا بالنسبة للمفاهيم، واكتشفنا أنها آراء تتفق مع المفاهيم الحديثة فى كثير من الجوانب، أما الأسلوب الذى استخدمه فى التعبير عن آرائه فإنه

---

(١) محمد عبد المنعم خفاجى، قصة الأدب فى مصر، الجزء الخامس، ص: ٧٢.

(٢) حسنين حسن مخلوف، مصطفى صادق الرافعى، حياته وأدبه، ص: ١١٠.

جزء لايتجزأ من كتابته، لأنها لم تكن عنده «فكرة ومعنى وعاطفة فحسب،بل كانت إلى ذلك فنًا وأسلوبًا وصناعة،والأدب العربى منذ كان إلى أن يطوى تاريخه بين دفتين هو فكر وبيان، ما بدٌ من اجتماع هاتين المزيتين فيه ليكون أدبًا يستحق الخلود. ذلك كان رأى الرافعى ومذهبه، فمن ذلك لم يكن يعتبر المقالة وقد انتظمت فى خاطره معنى وفكرة مقالة تستحق أن تكتب وتنشر إلا أن يهيئ لها الثوب الأنيق الذى تظهربه لقرائها،وهذه هى المرحلة الأخيرة»[1]. فقد كان يحول كلّ موضوع يتناوله قلمه إلى قطعة أدبية ترتكز على مقوّمات الأسلوب الأدبى البيانى وحتى المقالة السياسية عنده.

وقد يكون أسلوبه هو السّبب فى تصنيفه ضمن طبقة الأدباء الذين مثلوا المذهب القديم باتباعهم أساليب القدماء والاحتذاء بهم، مضافًا إلى السبب الآخر الذى ذكرناه آنفًا، وهو بعض المفاهيم القديمة التى ساقها الرافعى لآرائه فى الشعر.

ويرجع الأمر فى ذلك إلى أنّ أسلوبه مشابه لأساليب بعض القدماء من حيث البلاغة العربية فقد كان كثير التأثّر بالتراث وروّاده أمثال: الجاحظ والأصفهانى وغيرهما، فالرافعى «بينه وبين الجاحظ شبه فى الأسلوب من حيث البلاغة العربية العالية وشبه فى المزاج من حيث التفنّن فى السّخرية والمرح وشبه فى الإلمام الواسع بعلوم العربية وشبه فى الغيرة المشبوبة على كل ما هو عربى وإسلامى من تراث خالد»[2]، هذا ماقاله "حارث طه الراوى"، وقد سمّى الرافعى بجاحظ القرن العشرين، فتقليده للجاحظ ولغيره من القدماء واحتذاؤه لهم كان من خلال النسق اللغوى، وهو تأثير واضح فقد كان «يجمع اللفظة إلى أختها بما يجانسها ويلائمها، إما فى جرسها إماّ فى حروفها، بالإضافة إلى الصّقل والتهذيب، ولايزال يقلّبها وينسقها حتى تخرج قويّة رصينة...»[3]، إذن لا يعنى

---

(١) محمد سعيد العريان، حياة الرافعى، ص: ٢٢٢.

(٢) حسنين حسن مخلوف، مصطفى صادق الرافعى، حياته وأدبه، ص: ١١٠.

(٣) محمد ضيف الله، نثر مصطفى صادق الرافعى، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، ص: ٣١١.

هذا أن كل مقومات أسلوب الرافعى احتذاء للقديم، بيد أن أحمد حسن الزيات يرى أنه كان فى الكتابة «طريقة وحده! وحسب الكاتب مزية ألاّ يكون لأسلوبه ضريع فى الأدب كله، فإذا قيل لك إن الرافعى قديم الأسلوب فى التفكير والتعبير، فاحمل ذلك على الحسد الذى لا حيلة فيه، أو على الجهل الذى لاحكم معه، وتستطيع أن تتحدى من تشاء أن يدلك على كاتب يترسم الرافعى مواقع قلمه أو قدمة، وإنما هى شنشنة من ضعاف الملكة وقاصرى الأداة، يرمون من يجيد لغته بالتخلف، ومن يتعهد كلامه بالتكلف ومن يؤثر أدبه وتاريخه بالمحافظة»[1]. وفى هذا الكلام ما يدل على أن اتباع الرافعى لأساليب القدماء إنما كان أكثره من جانب اللغة،وهى تعتبر من دلائل الإجادة عنده، خاصة فى عصر ضعفت فيه الملكات اللغوية وكثرت فيه الدعوة إلى العامية، وكان التجديد ذريعة لبعضهم وإعراضًا عن مسالك الإجادة فيها.

والرافعى نفسُه يدرأ عن نفسِه ما قيل عنه فهو يرى أنه «ليس يكون الأدب أدبًا إلا إذا ذهب يستحدث ويخترع على ما يصرفه النوابغ من أهله حتى يؤرّخ بهم فيقال أدب فلان وطريقة فلان ومذهب فلان، إذ لا يجرى الأمر فيما علا وتوسّط ونزل إلاّ على إبداع غير تقليد، وتقليد غير اتباع، واتباع غير تسليم... »[2]. وإذا كان الرافعى انفرد بأسلوبه مع بعض التأثر بلغة القدماء، فهذا يعنى أن أسلوبه مبتدع يعبّر عن طريقة الرافعى وشخصيته.

٤ ـ آراء الرافعى بين الذّاتية والموضوعيّة

كثيرًا ما يتعرض الدراسون إلى الجوانب الذاتية والموضوعية فى نقد النقاد، وذلك بالنظر إلى خلفيات النصوص التى يتناولونها بالنقد، والتى قد تثير فيهم مكامن الذات، فهناك من ينصاع وراءها بلاحدود، وهناك من يحاول كبت جماحها ليصل إلى الموضوعية فى نقده.

---

(١) أحمد حسن الزيات، وحى الرسالة، المجلد الأول، ص: ٤٣٥.

(٢) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٤٠.

لكن الملاحظ دائما أن هذه العملية نسبية عند النقاد، فكثير منهم من يستسلمون لميولهم لأنك تجد نقدهم لا يخرج عن ذواتهم، وتجد بعضهم الآخر يحاول الالتزام بنقد النص بعيدًا عن تأثير الذات، ولكن هيهات فتأثير النفس يكون دائما سواء فى الإبداع الفنى أو فى النقد الأدبى، غير أنها فى الجانب التنظيرى للنقد قد تكون قريبة إلى حدّ كبير من الموضوعية.

بيد أن طغيان الذاتية على الموضوعية هو القضية بعينها فى النقد، والرافعى حين قرر أن النقد إنما هو الذوق والفهم معا، إنما أراد بالنقد أن يكون بين هذا وذاك؛ شىء من الذوق الخاص، وشىء من الفهم بعيد عن تأثير الذات للوصول إلى المغزى فى النص الأدبى.

ومن خلال آراء الرافعى النظرية التى تناولناها والآراء التطبيقية التى سنتناولها فى الفصل الثانى، يمكننا أن نفصل بين نوعين من النقد: نقد موضوعى ونقد ذاتى، فقد تراوحت آراؤه بين هذين النوعين من النقد، طغى الأول على آرائه النظرية، إذ حاول تقصّى الحقيقة من حيث هى حقيقة قائمة فى الواقع، كتحديده لقضايا الأدب والشعر باعتبار أنها حقائق فرضها الواقع الأدبى، هذه الحقائق التى تم استقصاؤها من الأدب قديمه وحديثه، وكذا اجتهاده فى تحديد بعض المفاهيم، وهذان لايتعارضان مع الموضوعية،لعدم وجود خلفية ذاتية أملت عليه آراءه من جانبها النظرى، إذ تعتبر هذه الآراء الأساس الموضوعى السليم للنقد التطبيقى الذى يهدف إلى دراسة الآثار الشعرية دراسة عملية تقوم على الأسس التى وضعها لمنهجه النقدى، وعلى القواعد النظرية التى رسمها.أما الثانى ـ أى النقد الذاتى ـ فإن آراء الرافعى التطبيقية قد تميزت بشىء من هذه النزعة فى بعض المواضع، فكان يميل مرة إلى الموضوعية ومرة أخرى إلى الذاتية، هذه الأخيرة التى كانت تظهر جلية فى معارك الرافعى ضدّ العقاد وطه حسين وغيرهما وذلك لأن خلفيات هذا النقد فى بداياتها كانت ذاتية.

أما فيما عدا ذلك فإن نقده التطبيقى لشعراء عصره أو الشعراء القدامى ينزع إلى الموضوعية فقد تناول فيه الألفاظ والمعانى والأغراض، والموهبة الشعرية

وغيرها من العناصر، ولم يكن يريد من وراء ذلك النيل من شاعر أو التقليل من شأنه، بل على العكس، فإننا نجد نقده لهؤلاء منصب على مواطن الجودة والرداءة فى شعرهم من خلال بعض المعايير التى وضعها.

ولكى نستوضح هذا الأمر أكثر فى نقده التطبيقى، ولمعرفة مدى تطبيق الرافعى لآرائه النقدية على الشعراء وانعكاسها على تطبيقاته، ميّزنا بين هذين الجانبين من النقد وخصّصنا الباب الثانى من هذه الآراء للجانب التطبيقى لعلنّا نوفّق فى تحديد رؤيته للأدب قديمه وحديثه بكل جوانبها.

إن الآراء النظرية بصورة عامة متّصلة اتصالاً وثيقًا بالتطبيق؛ لأنه يُظهر قيمتها وهو يهدف إلى دراسة الآثار الشعرية دراسة عملية تقوم على هذه الأسس والقواعد النظرية وقد وضع الرافعى أسس وقواعد نقده اعتماداً على منهجه وأسلوبه، وكل هذا انطلاقًا من اتجاهات رؤيته النقدية.

البـاب الثانـى

النقد التطبيقى عند الرافعى

الفصل الأول

فى موضوعات الشعر والموهبة

لقد اتخذ النقد التطبيقى عند الرافعى أشكالا متعدّدة،غير أنها فى مجملها تتصل بجزئيات القصيدة من حيث البيت الشعرى أو مجموعة الأبيات. وهناك جانبان رئيسان فى نقده: يتعلق الأول بالأغراض الشعرية والمضامين والموهبة، ويتعلق الثانى بالبناء الفنى فى الشعر؛ وذلك بتطرقه إلى ألفاظ الشعر ومعانيه وصوره.

إن أول ما كتبه فى النقد التطبيقى هو مقاله "شعراء العصر"الذى نشره فى سنة ١٩٠٥م فى مجلة "الثريّا"(١) ، وقد صنف فيه الشعراء إلى طبقات على غِرار ما دأب عليه ابنُ سلام الجمحى فى طبقاته، بيد أن هذا المقال لا يهمنا فى موضوعنا هذا؛ لأن المناحى التطبيقية لا تبرز فيه إلا فى ترتيب الشعراء وذكر الاقتباسات من أشعارهم.

وهذا بخلاف الآراء الأخرى التى نجدها أكثر ارتباطًا بالناحية التطبيقية المنهجية، وهى تعبّر حقيقة عن ممارسة الرافعى للنقد التطبيقى، والتى نجدها فى مقالاته التى كتبها عن شعراء العصر الحديث أمثال: إسماعيل صبرى وحافظ إبراهيم وأحمد شوقى وعلى محمود طه ومحمود أبو النجا. وتلك المقالات جمعها فى كتابه "وحى القلم "،بالإضافة إلى نقده لخصمه "عباس محمود العقاد" فى كتابه "على السَّفُّود"، دون أن ننسى نقده للشعراء القدامى: أمثال: امرئ القيس وطرفة بن العبد وزهير بن أبى سُلمى فى كتابه " تاريخ آداب العرب".

---

(١) محمد سعيد العريان، حياة الرافعى، ص: ١٤٨.

ويُلاحَظ أنّ تطبيقاته فى هذا الجانب مُشبَعة بآراء نظرية متصلة بقضايا الشعر عامة، ويُلاحَظ أيضا أنه فى هذه الآراء التطبيقية يتمتع بذوق فنّى؛ فللرافعى « ذوقه النافذ إلى أسرار البيان العربى شعرًا ونثرًا، وقد حلّل بعض النُّصوص الشعرية تحليلا يتّسم بالجِدّة والطرافة فى كثير من نواحيه، لأن موهبة الناقد المتذوق ترفُده بإلهامات فنية كانت غائبة عمّن تصدروا لشرح هذا الشعر من قبل، وأصبحت ـ بجهد الرافعى ـ رصيدًا أدبيًا يعتز به الدارسون...» (١)، كما أنه يتمتع بسعة اطلاع وقدرة فائقة على الموازنة الشعرية، بالإضافة إلى براعته فى اختيار النصوص مع الإلمام بمواطن الضَعف والقوة فى شعر الشعراء، وكل هذا قد يؤدى فى النهاية إلى وضوح الرؤية النقدية عنده.

ويلفت انتباهنا كلام للرافعى أورده فى إحدى رسائله إلى أبى ريّة جاء فيه: «وأما الكلام عن الشعراء والكتاب فلا أستطيع أن أقول قولا أؤخذ به، ورأىُ علماء العرب فى ذلك هو رأى فلاسفة النقد اليوم، وذلك لأنهم يكرهون الكلام عن رجل لا يزال حيًا، ولكن من ختم تاريخه تكلّموا فيه؛ لأن من الناس من ينبغ فى آخر عمره نبوغا يفوق الوصف، ومنهم من يكون نبوغه فى الكهولة أو فى الشباب» (٢). وهذا يبين أن نقده ـ فى أغلبه ـ قد انصب على الشعراء الذين انقضت حياتهم كإسماعيل صبرى وحافظ إبراهيم وأحمد شوقى. ولا يعنى هذا أنه تمسّك بهذا المبدأ، فإننا نجده نقد شعراء آخرين وهم على قيد الحياة، كعلى محمود طه مثلا. وهذه المسألة التى أشار إليها فى رسالته تشكل أساسًا فى مجال النقد التأريخى.

أما عن الطريقة التى اتبعها فى نقده التطبيقى ـ لنكون على بيّنة بصُوَر هذا النقد بشكل عام وذلك لتسهيل الولوج إلى هذه الآراء ـ فإننا نجد الرافعى نفسه يُطلعنا عليها، وذلك من خلال قوله: «وأنا حين أكتب عن شاعر لا يكون أكبر همّى إلا البحث فى طريقة ابتداعه لمعانيه، وكيف ألمّ و كيف لحظ وكيف كان المعنى

---

(١) محمد رجب البيومى،مصطفى صادق الرافعى فارس القلم تحت راية القرآن، دار القلم، دمشق، الطبعة الأولى،سنة (١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م)،ص: ١١٣.

(٢) رسائل الرافعى، ص: ٢٩.

منبهة له، وهل أبدع أم قلّد، وهل هو شعر بالمعنى شعورًا فخالط نفسه وجاء منها أم نقله نقلا فجاء من الكتب، وهل يتّسع للفكرة الفلسفية لمعانيه، ويدقق النظرة فى أسرار الأشياء (...) أم فكره استرسال وترجيم فى الخيال وأخذ للموجود كما هو موجود فى الواقع؟»[1]. ولعل كل هذا لا يتأتى إلاّ بعد القراءة الواعية والمتأنية للنُّصوص الشعرية التى ينتجها الشعراء، وهذه العملية ليست باليسيرة لأنها تتطلب جهدًا كبيرًا فى استنطاق الشعر ومعرفة خباياه.

والرافعى يفصّل ذلك فى عمله النقدى بقوله: «إذا أردتُ أن أكتب عن شعر فقرأته، كان من دأبى أن أقرأه متثبتًا أتصفح عليه فى الحرف والكلمة إلى البيت والقصيدة إلى الطريقة والنهج إلى ما وراء الكلام من بواعث النفس الشاعرة، ودوافع الحياة فيها وعن أى أحوال هذه النفس يصدر هذا الشاعر، وبأيها يتسبب إلى الإ لهام، وفى أيّها يتصل الإلهام به، وكيف يتصرّف بمعانيه وكيف يسترسل إلى طبعه ومن أين المأتى فى رديئه وسقطه، وبماذا يسلك إلى تجويده وإبداعه؟ ثم كيف حدّة قريحته وذكاء فكره، والملكة النفسية البيانية فيه، وهل هى جبارة متعسفة تملك البيان من حدود اللغة فى اللفظ إلى حدود الإلهام فى المعنى ملكة استقلال تنفذ بالأمر والنهى جميعًا، أو هى ضعيفة رخوة ليس معها إلا الاختلال والاضطراب، وليس لها إلا ما يحمل الضعيف على طبعه المكدود كلما عنف به سقط به ؟» [2]، وكان الرافعى فى بعض الأحيان عندما يتبين كل هذا فيما يقرأ من الشعر يزيد عليه انتقاده بما كان يصنعه هو لو أنه عالج هذا الغرض أو تناول هذا المعنى، ثم يضيف إلى ذلك كله ما أثبته من أنواع الاهتزاز التى يحدثها الشعر فى نفسه[3].

وقد كان فى بعض نقده للشعراء يصدّر كلامه بمقدمة يمهّد بها للدخول فى تفاصيل النقد، كالذى نجده فى نقده لشعر امرئ القيس ، حيث تطرّق إلى كنيته وإلى بعض الجوانب من حياته[4] أو كالذى نجده فى نقده للشعر الحديث حيث

---

(١) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٣٥٣.

(٢) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٤٢٣.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٤٢٣ وص: ٤٢٤ .

(٤) تاريخ آداب العرب، ج٣ ، ص: ١٩٠ وما بعدها.

يعطى لمحة عامة عن الشاعر وظروف حياته، وربما فى بعض الأحيان يشير إلى علاقته بمنقوده ومعرفته الشخصية به كما فى مقاله عن حافظ إبراهيم[1]:

إن الممارسة النقدية التطبيقية بجانبيها :المتعلق أحدهما بالموضوعات والموهبة، والآخر المتعلق بالبناء الفنّى فى الشعر،هما فى واقع الأمر مرتبطان ارتباطًا وثيقًا، بحيث لا يمكن الفصل بينهما إلا من الناحية المنهجية التى ـ فى اعتقادنا ـ تقتضى تحليلا يكون بعيدًا عن التداخل أو التمازج الحاصل بين هذين الجانبين.

١ ـ نقد الرافعى للموضوعات التى تناولها الشعراء

لقد تجلى النقد التطبيقى عند الرافعى فى بعض صُوره من خلال نقده للموضوعات التى تناولها الشعراء ومعرفة مدى إخضاعهم لها لتتناسب مع طبيعة الشعر، ونلمس هذا الجانب من خلال النظرة العامة التى يلقيها على الإنتاج الشعرى وذلك بالحكمْ العام على ديوان من دواوين الشعراء أو على قصيدة من قصائدهم وهذا بخلاف أحكامه النقدية على مجموعة الأبيات.

وحينما نقف على هذا النقد نجد الرافعى يطلعنا على قصائد بعض الشعراء، فمثلا يعطينا نموذجين من شعر إسماعيل صبرى وهما: القصيدة التى نُشِرت فى مجلة " روضَة المدارس" التى مضمونها فى مدح إسماعيل باشا، وهذا فى شوال من سنة (١٢٨٧هـ ـ١٨٧٠م). والقصيدة التى نشرت فى المجلة ذاتها فى ربيع الآخر من سنة (١٢٨٨هـ ـ ١٨٧١م).

وهذان النموذجان يقدمهما كمثال على بطء نضج " صبرى". وقد أدرجت الروضة القصيدة الأولى بعنوان " تهنئة بالعيد الأكبر للخديوى الأعظم بقلم إسماعيل صبرى أفندى "، وقد ذكرت فى الثانية " قصيدة رائية فى مدح الحضرة الخديوية من نظم الشاب النجيب إسماعيل صبرى أفندى من تلامذة مدرسة الإدارة".

---

(١) وحى القلم ، ج٣، ص: ٣١٦.

ويرى أن القصيدة الأولى التى مطلعها:

سفـرتْ فـلاح لنـا هلال سعـود ونمـا الغـرامُ بقلبـى المعمُـود

لا شيء فيها أكثر من حروف المطبعة[1]، آخذًا فى اعتباره مضمون هذه القصيدة.

وهذا بخلاف الثانية التى مطلعها:

أغُـرّتُك الغـرّاء أم طلعة البـدر وقامتكَ الهيفاء أم عادل السّمر

فهو يرى أن فى هذه القصيدة بيتا وقف عنده يكاد يكون هذا البيت أول انقلاب للفكرة فيه، وهو البيت الذى يقول فيه صبرى[2]:

فطـولٌ مـن الهجـران عـلٍّ وقوفنا يطول معًا يا ـ قاتلى ـ ساعة الحشر

ومقياس الرافعى فى ذلك الغرابةُ وسموٌّ الخيال.

وهذا النقد الجزئى للقصيدة الذى يتناول البيت أو البيتين لا يُعبّر حقيقة عن دلالة المضمون الذى آل إليه بعد أن طوّعه الشاعر من خلال أبيات منفردة معزولة عن القصيدة. وربما تظهر لنا مناقشة الرافعى للمضامين الشعرية بشكل واضح من خلال أغراض الشعر وفنونه.

ففى الأغراض الشعرية نجد أن نقده قد انصبّ على نماذج من الشعر القديم ونماذج أخرى من الشعر الحديث. فبالنسبة للشعر القديم نجد تناوله لشعر امرئ القيس فى كتابه " تاريخ آداب العرب "، وقد قام بنقد عام تقصّى فيه أغراض شعره، فرأى بأن: «كل ما يتناوله امرؤ القيس فى شعره من المعانى لا يتجاوز الغزل والاستهتار بالنساء، ووصف الصّيد والخمر والطيب والخيل والنوق وحمر الوحش والطلول والجبال والبرق والمطر، أما افتخاره فى شعره فقليل جيّد، والحكمة فيه أقل وأكثر جودة، ومن عيونها قوله:

---

(١) وحى القلم ، ج٣ ، ص: ٣٠٥.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٣٠٥ وص: ٣٠٦.

وإنـك لـم يفخـر عليـك كـــفاخر ضعـيف، ولـم يغلبك مثل مُــغلّبِ

وهو يخرج بعض ذلك مخارج نافرة فلا يتناسب شعره فى الجودة، ولا يطّرد فى سلامة اللفظ ولا يتشابه فى صحّة المعنى...» [1]، وهذه المخارج النافرة التى يطّرد فيها شعر امرئ القيس ربما تظهر لنا جلية أكثر من خلال غزلياته التى يبدو أن الرافعى لم يرض عن كثير منها، وهذا ما جعله يرى أن: «غزل هذا الشاعر ساقط كلّه، لأن استهتاره وتبذّله معناه أن يتلطف فى المعانى بما يستلزمه الإبداع فى التعريض والكتابة والاكتفاء باللمحة الدالة» [2]، فامرؤ القيس كثيرًا ما يصف النساء فى غزله ويتبذل فى ذلك الوصف الحسّى مصرّحًا لا مُلمّحًا، وهذا عند الرافعى من أسباب سقوط المعنى وفُحشه، وعلى هذا كان يرى أن الشاعر الغزل ابن أبى ربيعة حين يفضح النساء ويقول فى شعره: قلت وقالت لى، وكان منّى كذا وكان منها كذا، ما هو عنده إلا خُلُق سافلٌ وطبع غوىٌّ ونفس عاهرةٌ، وليس بفن، وإن عدّه الرافعى فنًا فهو عنده فنّ هَجْو النّساء[3].

ولعلّ هذا ما يؤكّد لنا أن الأدب والشعر عنده مرتبطان بمقاييس تدخل فى إطارها المعايير الأخلاقية[4] التى تجعل النفس الإنسانية ترتقى إلى ما هو أسمى بالمعانى الروحية.

والطريقة التى يرتضيها الرافعى فى الغزل إنما تحسُن حين تخرج مخرج النادرة أو تبعث عليها الفتوّة وميعة الشباب، وهذا ما يراه قداتفق لامرئ القيس فى أبياته القليلة والقصيدة المفردة[5]. ويبدو هنا أن موقفه من غزليات هذا الشاعر أضحى أكثر إنصافًا واعتدالاً، بعد أن كان يرى أن غزل امرئ القيس كله ساقط لاستهتاره وتبذّله.

(١) تاريخ آداب العرب، ج٣، ص: ٢٠١.
(٢) المرجع نفسه، ص: ٢٠٢.
(٣) تحت راية القرآن، ص: ٣٠١.
(٤) انظر الصفحة: ٤٠ من الباب الأول.
(٥) تحت راية القرآن، ص: ٣٠١.

وأما بالنسبة للشعر الحديث، فنجده يتطرق إلى أغراض شعر" صبرى " التى يرى أن أحسنها فى الغزل والنسيب والوصف والحكمة، وهى تُعتبر ـ حسبه ـ عناصر قلبه وذوقه ولا يتصرّف أقوى ما يتصرّف إلاّ فى هذه الأغراض[1].

وهذا الحكم مردُّه إلى أن هذا الشاعر كان يجمع فى أغراض شعره العاطفة والفنّ معًا لا سيّما فى النّسِيب، فقد كانت له صوَر بديعة الأشكال والألوان، قوية الإحساس والشعور، وهذا الشاعر ـ فى نظر الرافعى ـ منفرد «قلما يجاريه أحد فى تلك الأغراض، وهو الذى فتح أبوابها وحسبُك أنه المثال الذى احتذى عليه شوقى» [2].

ويركز الرافعى على النّسيب فى شعر صبرى ويرى أن من مميزاته أنه : «يكاد يكون فى طهارته وعفته ضوءًا من جمال الشمس والقمر»[3]، و هو عنده : «أنسب من العباس بن الأحنف الذى صرف كل شعره إلى هذا المعنى، ولو أن عصره كان عصر أدب صحيح لأخمل كل شعراء هذا الباب من ابن أبى ربيعة إلى طبقة عشّاق العرب إلى أئمة الطريقة الغرامية لآخر القرن السابع»[4].

وينتقى الرافعى بعد عرض سريع لميزات أغراضه الشعرية مجموعة أبيات متفرقة من غزل صبرى البديع منها قوله:

يا من أقام فُؤادى إذْ تملّكه	ما بين نارين من شَوقٍ ومن شجنِ
تفديك أعينُ قومٍ حولك ازدحمتْ	عطشى إلى نهلةٍ من وجهك الحسنِ
جـرّدتَ كلَّ مليحٍ من ملاحته	لم تتقِ الله فى ظبىٍ ولا غُصنِ

وقوله أيضا:

---

(١) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٣١٢.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٣١٣.

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

أقصر فؤادى فما الذكرى بنافعة ولا بشافعة فى ردّ ما كانا

سلا الفؤادُ الذى شاطرته زمنا خفق الصبابة فاخفق وحدك الآنا

والرافعى بحسّه الذوقى يرى أن هذا البيت الأخير يجنّ به من يكون فيه استعداد لهذا النوع من الجنون[1].

ومن قلائد صبرى الغراميّة التى اختارها الرافعى، قوله أيضا[2]:

يا آسى الحىِّ هل فتشت فى كبدى وهل تبيّنت داءً فى زواياهَا

أوّاهُ من حُرَقٍ أودت بمعظمها ولم تزل تتمشى فى بقاياهَا

يا شوقُ رفقا بأضلاعٍ عصفتَ بها فالقلب يخفق ذُعرًا فى حناياهَا

وهناك منتقيات أخرى للرافعى من قصيدة صبرى " تمثال جمال " منها هذه الأبيات[3]:

وابسمى من كان هذا ثغرُه يملأ الدنيا ابتساما وازدهاءْ

لا تخافى شططا من أنفس تعثر الصبْوة فيها بالحياءْ

راضتِ النخوةُ من أخلاقنا وارتضى آدابنا حُسن الولاءْ

فلو امتدت أمانينا إلى ملكٍ ما كدرت ذاك الصفاءْ

غير أن الرافعى فى كل هذه الأبيات التى انتقاها يكتفى بمجرد الأثر الذى يتركه بيت من هذه الأبيات فى نفسه، ولا يعمد إلى تحليل البيت والنظر فى اتفاق معناه مع غرض القصيدة، حيث يعتمد على ذوقه الخاص مكتفيًا بعبارات الانطباع العام على أنه أجود بيت أو أحسن بيت على الطريقة القديمة فى النقد.

وفى شعر صبرى أبيات أخرى اتفقت له فى الوصف والمديح يقول فيها[4]:

---

(١) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٣١٣.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٣١٤.

(٤) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٣١٤ وص: ٣١٥.

أكرمـي العلمَ وامنحـي خادمـيه	ماءك الغـالى النفيـس الثميـنَا
وابـذلى الصَّافى المطهّـر مـنه	لهـداة السـرائرِ المرشـديـنَا
وإذا الظـلمُ والظـلامُ استعـانا	يـوم نحـسٍ بأجهلِ الجاهليـنَا
واستمـداً مـن الشُّرور مـدادا	فاجعليـه مـن قسمـة الظالميـنَا
واقذفـى النقطـة التى بـات فيـها	غضـب القاهـر المـذلّ كميـنَا
ليـراع امـرئٍ إذا خـطّ سطـرا	نبـذ الحـقّ وارتضـى البَين ديـنَا
وإذا كـان فيـك نقطـة سـوء	كوّنـت مـن خبـائه تكويـنَا
فاجعلينا قسط الذين استباحُـوا	فـى السّياسات حُـرمة الأضعفيـنَا
وإذا خفـت أن يكـون من الصّخـ	ـرِ جـلاميدَ ترخـم السّامعيـنَا
فابخلـى بالمدادِ بُخـلا وإن أعطَيـ	ـتِ فيـه المئـين ثـمَ المئيـنَا
فـإذا أعـوز المـدادُ طبيـبا	يصـف الـداء دائبا مُستعيـنَا
فامنحيـهِ المـراد منّا وعُـرفا	واستطيبـى معُـونة المحسنيـنَا
وإذا مُهجـة الحـمائمِ أسـدَتْ	نقطـةَ سـرَّ الزكـىّ المصُـونَا
فاجعليـها على المـودّات وقـفًا	وهبـيهَا رسـائلَ الشيّقيـنَا
فـإذا لـم يكـن بـقلبِك إلا	ما أعـدّ الإخـلاص للمخلصيـنَا
فاجعلـيه حظّـى لأكتـب منـه	شـرح حـالى لسيِّد المرسليـنَا

وهذه الأبيات يصف فيها الشاعر الدواة ويخلُص فـى آخـرها إلى مـدح النبـى - ﷺ -، والرافعى يعجب بهذا التخلُّص الذى يرى أنه ليس فى الشعر العربى كله مثله فى الإبداع وحسن الاختراع[١]، فهذا هو الشعر عنده الذى ما وُفّق إليه أحد كائنا ما كان فى عصره[٢]. ويَعتبِر أن شعر صبرى جملة كالألماس فى الشمس

(١) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٣١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٣١٥.

يشع من كل جهة، ولا يختلف ضوؤه إلا فى بعض اللون مما يكون الأجمل فيما كلُّه جمال، ويمجُّ من الشعاع ما لا تجد حسنه فى الشعاع نفسه، وأحيانا يرقُّ كبعض البلّور فيمتصّ حرارةَ الشمس ويستوقدُ بها فى ذاته ليضرم ما وراء قلبِه...[1]

أمّا الأغراض فى شعر حافظ إبراهيم، فإن الرافعى يرى أن شعره ليست فيه طبيعة للغزل وفلسفة الجمال، لأن «التاريخ حصره فى الشاعر الاجتماعى الذى اختار أن يمتاز به فهو فى أكثر شعره كأنّ ليس فيه شخصٌ بل فيه شعبٌ مأسور غفل عن الجمال وعن الطبيعة وعن النشوة بهما، إذ يعيش فى معاناة الحرية لا فى التأمل الجميل، وفى أسباب القوة لا فى أسباب الرقّة، ويريد أن يعمل ليوجِد حقيقته قبل أن يعمل ليبدع خيالُه»[2]، و على الرغم من هذا فإنه يورد من ديوان حافظ بعض النماذج للغزل فى شعره (وإن كان عنده قليل وكلّه متابعة وتقليد)، ومن هذه النماذج قول حافظ من قصيدة له مدح بها الخديو:

كم تحت أذيالِ الظلام مُتيّمُ   دامى الفؤاد وليله لا يعلمُ...

وأدرك الرافعى أنّ حافظ قلّد ابن أبى ربيعة فى حكاية حبٍّ لفّقها تلفيقاً ظاهرًا، ثم زعم أنّ الحبيبة قالت له آخرها[3]:

فاذهب بسحرِك قدعرفتك واقتصدْ   فيما تُزيّن للحسان وتُوهمُ

وهذا المعنى ـ فيما يقرّره ـ مأخوذ من قول ابن أبى ربيعة:

أهذا سحرُك النّسوا   ن قدْ عَرّفتنى الخبرا

ويقارن الرافعى بين غزل حافظ وغزل ابن أبى ربيعة، ومقياسه فى ذلك الصدق الفنّى.

فعبارة:" أهذا سحرك النّسوان " التى أتى بها ابنُ أبى ربيعة هى عنده لا تخرج إلا من فم حبيبته التى هى آية فى الظرف، وفيها تجاهلُها وعرفانُها وابتسامُها

---

(١) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٣٣١.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وإشراقُ وجنتيها وكأنها - حسب الرافعى - تدقّ بيدها على صدرها دقة الاستفهام المتدلل المتظاهر بالدّهشة ليتهّد فيه الكلام والمتكلم معًا.

أما قول حبيبة حافظ الخشبيَّة - على حدّ تعبيره - أوالحجريّة: اذهب قد عرفتُك واقتصد... فهذا خليق عنده أن يكون من فم قاضٍ وهو ينصح المتهمَ بعد الأمر بالإفراج عنه؛ أو مأمور قسمٍ عند ضبط الحادثة! [1]

وفى باب المراثى نجد نظرته تختلف اتجاه شعر الرثاء عند حافظ الذى نبغ فيه وانفرد به، وقد لمس فيه الرافعى الصّدقَ الفنّى، وذلك ما يتجلى من خلال قوله: «الحقيقةُ تتبرّج له فى هذه العظائم خاصّة ليرى فيها ما لا يراه غيره، وهو يتحد بالعظيم الذى يرثيه فيجيد فيمن يعرفه إجادة منقطعة النظير تتبيّن الفرق بينها وبين شعره فيمن لا يعرفه تلك المعرفة، وأحسبه يسأل روح العظيم الذى يصفه أو يرثيه: أين المعنى الذى فيه حقيقتك؟ وأين الحقيقة التى فيها معناك؟»[2]، أليس هذا تلميحا من الرافعى إلى الصدق الفنّى فى رثاء حافظ ؟.

والجدير بالذكر هو أنه فى آرائه التى تعرض فيها إلى التجديد الشعرى، وجدناه لا يرى جودة الشعر فى مضامين المدح أو الرثاء التى ليست عنده من روح العصر؛ لأن العصر الحديث أصبح يعرف ما اصطلَح عليه "الحرية الشخصيّة"[3]، ويُعتقد من خلال هذا أنّ جزءًا كبيرًا من مضامين المدح والرثاء التى يقصدها هى عنده من الشعر التكسُّبى لأن هذا الجانب: «يجعل من الشعر مهنة أو دعاية عمادها خلق مشاعر لمجاراة شعور الآخرين، وليس من شأن هذا الشعر أن ينهض بالفن، أو يكشف عن أغوار القلب الإنسانى، ولم تصدر التجارب الشعرية العالمية الخالدة إلا عن تجارب عاش لها أصحابها، وغاصوا فى أعماق أنفسهم يتأملون ويستجلون المشاعر والحقائق فجاءت صورًا نفسية عميقة»[4].

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص:٣٣١ وص: ٣٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٣٢٦.

(٣) انظر الصفحة : ١٠٧ من الباب الأول.

(٤) محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، ص: ٣٨٤.

إذن فالصدق الفنّى فى القصيدة شرط من الشروط التى تجعل شعر الرثاء أو المدح يعبّر حقيقة عمّا يختلج فى نفس الشاعر دونما أىّ تكلف.

ولعلّ أسلوب الموازنة بين الشعر الحديث والشعر القديم بالنسبة إلى الرافعى هو وسيلة لا ستكشاف جودة المعنى ومدى تأديته للغرض الشعرى. وقد أورد بيتين لأبى العلاء المعرّى فى الرثاء أحدهما يقول فيه:

ولــولا قــولُك الخــلاق ربـّـى لكــان لنا بطلعتــك افتــنان

والآخر يقول فيه:

أسهــب فــى وصفـه عــلاك لــنا حتــى خشينا النفـوس تعبــدها

ويرى الرافعى أن هذين البيتين (صعلوكين)[1] إذا قستهما بقول حافظ فى رثاء محمد عبده:

فلا تنصبوا للنـاس تمـثال (عبـدُه) وإن كــان ذكــرى حكمــة وثبــاتِ

فـإنى لأخشـى أن يَضـلُّوا فيُومئوا إلــى نـور هـذا الوجه بالسَّجـداتِ

وهذا مع أنّ معنى حافظ مأخوذ من بيتى أبى العلاء[2].

ويوازن الرافعى مرّة أخرى رثاء حافظ إبراهيم برثاء المعرّى لأبيه الذى يقول فيه:

ولــو حفــروا فى درّة مــا رضيتــها لجسمــك إبقــاءً عليه من الدّفــن

وقــوله فى رثاء غيره:

واخبُواهُ الأكفـان مـــن ورق المُصــ ـحـفِ كبـرا مــن أنفــس الأبــرارِ

وهذان البيتان يَفضُلهما قول حافظ فى رثاء " البارودى ":

---

(١) يُلاحَظ مصطلح " الصّعلكة الشعرية " فى موازنات الرافعى وإن لم يكن مصطلحًا نقديًا، إلا أنه بغرض تصوير التباين بين الشعرين.

(٢) وحى القلم، ج٣، ص:٣٢٧.

لو أنصفوا أودعوهُ جوف لُـؤلؤة　　من كنزِ حكمته لا جوف أخدودِ

وكفّنـوه بـدَرج مـن صحيفتـه　　أو واضح من قميص الصبح مقدودِ

وهذا على الرغم من أن حافظًا ألمّ بقول المعرّى[1].

وبنفس الطريقة يتتبع الرافعى المعنى فى " المدح" عند حافظ ومدى جودته، ومن ذلك وصف الشاعر للسّوريين فى قصيدته " الأمتان تتصافحان ":

رادُوا المناهل فى الدنيا ولو وجدُوا　　إلى المجرّة ركبا صاعدا ركبوا

أو قيل فى الشمس للراجين منتجع　　مدّوا لها سببًا فى الجوّ وانتدبوا

ويقارنهما بمعنى بيت المتنبى فى مدح سيف الدولة:

وصـول إلى المُستَصعَبات بخيله　　فلو كان قرن الشمس ماءً لأوردا

فمعنى شعر حافظ فى مدحه للسّوريين ـ حسب الرافعى ـ يفضُل هذا المعنى الذى أتى به المتنبى فى مدحه[2].

أما بالنسبة للخمريات فى شعر حافظ فيختار من ذلك قولَه:

خمـرة قيـل إنّهم عصروها　　من خدود الملاح فى يوم عُرسِ

ويقارن هذا المعنى فى البيت بمعنى على بن الجهم فى قوله:

مُشعشعةٌ من كفّ ظبى كأنما　　تناولها من خدّه فأدارها

فقول حافظ إبراهيم:" عصروها من خدود الملاح "، هو عند الرافعى كلام من لم ينضج فى البيان ولا الذوق،إذ لا يكاد يتوهّم معه إلاّ أنّ فى خدود الملاح (خراجات!) عُصرت[3]. ويبدى إعجابه ببيت على بن الجهم، حيث أجاد الشاعر فى عبارته:"تناولها من خده "،فهذه الكلمة هى سرّ إعجابه لأنها ـ بحسّه الذوقى ـ أكثر نعومة من ذاك الخدّ وأجمل نضرة [4].

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٢٨.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٣٢٩ .

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

أما فيما يتعلق بأغراض شعر شوقى فإننا نجد الرافعى يقف عند بيت شعرى من قصيدة للشاعر مضمونها فى رثاء ثروت باشا يقول فيــه:

وقــد يمــوت كثـير لا تُحسُّهــــمو **كأنهم مـن هـوان الخطب ما وُجِدوا**

وهذا البيت بعد موازنته ببيت المهلبى (أبو خالد بن محمد) الذى يقول فيه:

إنّا فقــدناك حتّى لا اصطبارَ لــنا **ومــات قبلك أقــوامٌ فمــا فُقِــدوا**

يجد فيه الرافعى المعنى الصّحيح؛ فقد جعل شوقى العدم الذى هو آخر الوجود فى الناس أول الوجُود ووسطه وآخره فى هـؤلاء الـذين هـانـوا على الحـياة فوُجِدوا وماتوا وما وُجدوا[1]، وهذا بخلاف بيت المهلبى، فالرافعى يرى أنه غير مستقيم المعنى لأنّ الذى يموت فلا يفقد هو الخالد الذى كأنه لم يمت[2].

ونريد أن نشير فى هذا الإطار إلى ردّ الرافعى على نقد العقاد لشعر شوقى، حيث وقف منه موقف المعارض له فى كثير من القضايا. وسنقتصر فى هذا الإطار على موقفه الدفاعى اتجاه شعر شوقى وعلى الخصوص شعره الوصفى.

فقد انتقد العقاد بعض الأغراض التى تناولها شوقى فى شعره، ومن ذلك شعره الوصفى، إذ انتقد شوقى فى وصفه للربيع - كما يذكر الرافعى - وأنه لا يُحسن وصفه مثل ما وصفه ابن الرومى فى قوله:

تجـد الوحــوشُ بــه كفايتــــها **والطيــر فيــه عتيـدة الطــــعمِ**

فظبـــاؤه تُضحـــى بُمنتَـــطَح **وحمـــامه يضحـــى بمختَـــصمِ**

ورأيُه فى زعم العقاد بأن ابن الرومى ولد بحاسّة لم يولد بها شوقى (وهى حاسّة الشعر التى يجرّده منها العقاد، والتى يرى بأن ابن الرومى اندمج بها فى الطبيعة فأدرك سرّ الربيع وأنّه غليان الحياة فى الأحياء، فالظباء تنتطح من

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٢٥٧.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

الأشَر...إلخ) فيه نوع من السّخرية بالرجل، وذلك ما تجلّى من قوله إن العقاد بنى على ذلك ناطحة سحاب... لا ناطحة ظباء!![1]

ومن خلال استطراد الرافعى فى نقده لشوقى ينقد ابن الرومى فى وصفه للربيع فهو عنده فى هذا المعنى فى البيتين السابقين لصّ لا أكثر ولا أقل فلم يحسّ شيئًا ولا ابتدع ولا اخترع[2]. ويحتج ناقدنا بكلام الجاحظ الذى يذكر فيه أنه يقال فى الخصب (أى الربيع): نفشت العنز لأختها، وخلّفتُ أرضًا تَظالم مُعِزاها (أى تتظالم)، قال: لأنها تنفُش شعرها وتنصِب رُوقَيْها فى أحد شِقَّيها فتنطح أختها، وإنما ذاك من الأشر (أى حين سمنت وأخصبت وأعجبتها نفسها!)[3]. فابن الرومى ـ حسب الرافعى ـ سرق المعنى واللفظ جميعًا من الجاحظ، ثم جاء للقافية بهذه الزيادة السّخيفة التى قاس فيها الجمام على الظباء والمعزى... [4]

الواقع أن استطراد الرافعى فى كلامه عن شوقى والدفاعَ عنه وخلوصَه إلى شعر ابن الرومى كان مقصودًا؛ وذلك لمعارضته العقاد، لا سيّما وأن الخصومة بينهما كانت على أشُدِها فى تلك الفترة، والرافعى بهذا النقد لبيتى ابن الرومى اللذين استدل بهما العقاد على شاعريته وقدرته على وصف الربيع وقصور شوقى دونهما، إنما أراد من وراء ذلك نقد العقاد والطعن فى ذوقه الشعرى وضعفه فى استقصاء مصادر المعنى الذى اتبعه ابن الرومى لتكون النتيجة فى النهاية هى أن نقد العقاد لشعر شوقي فى الوصف وفى غيره ونفى الشاعرية عنه إنما كان ناتجًا عن فساد فى الذوق وسوء فى التقدير.

وقد ناقش الرافعى المضامين فى الشعر الحديث، وركّز على النزعة الاجتماعية التى تناول فى خضمها شعر "حافظ إبراهيم" على الخصوص، وقد

---

(١) المصدر نفسه، ص:٣٦٩ وص:٣٧٠.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٣٧٠.

(٣) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٣٧٠.

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

رأى أن " الشعر الاجتماعى" عرف به هذا الشاعر وأرجع بداياته إلى قصيدته النونية التى يذكر منها هذا البيت[1]:

فاعذرينا على القصور كلانا غيّرته طوارئ الحدثان

وهذه القصيدة نظمها حافظ بعد قدوم الامبراطورة " أوجينى" إلى مصر، وكانت تحمل دلالات النزعة الاجتماعية ، وقد أعجب بها محمد عبده وسعد زغلول وقاسم أمين الذين أجمعوا على أن هذا النمط هو أفضل الشعر[2]، لكن الرافعى يرى غير ذلك ؛ لأن أفضل نتاج للشعراء أن تجد فيه التنوّع فى المضامين لا أن يقتصر الشاعر على مضمون معيّن أو نزعة معينة لا سيما النزعة الاجتماعية التى لا تروق للرافعى فى كثير من مواضع شعر حافظ.

ويدلنا على مصادر حافظ إبراهيم فى هذا الشعر، فيرى أنّه اقتباس من الأفكار التى تعرض فى مجلس محمد عبده من حديثه أو حديث غيره، فيبنى عليها حافظ أو يدخلها فى شعره، غير أن هذا الاقتباس يكون أحيانًا ـ حسبه ـ ردىء حين يكون المعنى فلسفيا، إذ كانت ملكة الفلسفة فيه كالمعطّلة[3].

وجملة الأمر فى مضامينه الشعرية تتمثل عند الرافعى فى أن حافظاً لم يكن «إلا الصوت الإنسانى الذى أعدّ بخصائصه للتعبير عن حوادث أمته وخصائصها، وكأنه فى نقلته من السّودان إلى مصر قد انتقل من جيش يحارب الأقوام الأعداء لأمته إلى جيش آخر يحارب المعانى الأعداء لأمته»[4].

على أن شعره وإن كان متصلاً اتصالاً وثيقًا بروح الشعب فإنه نزل ـ حسب الرافعى ـ عن وضعه الصحيح «فكان فى منزلته بمكان الشرطى فى الطريق: يقف للجرائم والحوادث على حين أن مقامه الاجتماعى من الشعب مقام المعلّم فى مدرسته: يجلس للطباع والأخلاق، ليس الشأن أن تجد فى شعر الشاعر حوادث

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٣٣٨ وص: ٣٣٩.
(٢) المصدر نفسه، ص: ٣٣٩.
(٣) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٣٣٩.
(٤) المصدر نفسه، ص: ٣٢٠.

عصره أكثرها أو أقلها»[1]، فليس من الشرط عنده أن يكون الشعر انعكاسًا لحوادث العصر وتصويرًا للواقع كما يراه الناس، بقدر ما هو استشعارٌ للنفس الشاعرة للتعبيرعن هذا الواقع بطريقة المربّى الذى يرشد الآخرين إلى المعانى السامية فى هذه الحياة، وكيف يأخذون بها حتى تجعلهم يرتقون بنفوسهم إلى أعلى الدرجات.

ولعلّ إقلال حافظ واقتصاره على المضامين الاجتماعية جعله فى نظر الرافعى كالنمط الواحد لا يترسّل بين النفوس الإنسانية وأغراضها المختلفة، وعلى هذا كان تقييمه لإنتاج حافظ الشعرى انطلاقا من الموضوعات التى يعتبرها مادةً للشعر وليست روحا له، فإذا كانت مادة الشعر الاجتماعيات فهى ليست برأيه «كل حقائق الحياة، وهى بعد ذلك معان خاصّة محصورة فى زمنها ومكانها، على أن الحقائق ليست هى الشعر وإنما الشعر تصويرها والإحساس بها فى شكل حىّ تلبسه الحقيقة من النفس، فالشاعر الاجتماعى شاعر فى حيز محدود من وجوه الشعر ومذاهبه، وإذاكان الاجتماع كلّ شعره فلا يسمّى شعره فنًا، إذ كان الفنّ إنسانيًا وكان شاملاً عامًا، والمقاييس التى يطّرد عليها الفنّ الأدبى لا تكون فى الزمن ولا فى الموضع بل فى النفس الإنسانية التى لا تخصّ بوقت ولا مكان...[2].

ويلاحظ هنا أن فكرة اندماج ذات الشاعر مع حقائق الكون والحياة تبدو فى تضاعيف هذا الكلام، وهى تتقارب مع حقيقة العلاقة القائمة بين الموضوع والتجربة الشعرية ونظرا للارتباط بينهما فإن التجربة لا ينبغى أن تكون مقتصرة: «على الموضوعات ذات الدلالة على المشكلات والمسائل الاجتماعية، فللشاعر أن يستجيب للموضوعات الجمالية التى يراها، نفسية كانت أم طبيعية أم إنسانية، ولا سبيل إلى حصر موضوعات التجربة الشعرية، على أن الفصل بين التجارب الذاتية ومعانيها الإنسانية الاجتماعية أمر متعذّر، فغالبًا ما تكون الموضوعات الذاتية أو الكونية منافذ يطل منها الشاعر على مجالات إنسانية واجتماعية بالغة المدى[3].

---

(١) المصدر نفسه، ص : ٣١٩.

(٢) المصدر نفسه، ص : ٣١٨ .

(٣) محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، ص: ٣٩١.

٢ ـ البحث عن الموهبة الشعرية:

٢ ـ ١ ـ أدوات الموهبة لدى الشعراء:

إن الشيء اللافت في نقد الرافعي للشعراء هو محاولته البحث عن الموهبة الشعرية التي تمثل سببًا مهمًا من الأسباب الداعية إلى الإبداع الشعري، فهي سرّ النبوغ وسرّ القريحة الشعرية. ومن هنا كان تصوير موهبة الشعراء من خلال أشعارهم ـ في نظر الرافعي ـ أمرًا يتطلب روحًا شعريّة قوية[١]، والبحث في هذه الموهبة يكون أيضا من خلال ما مرّ معنا في استخدام الشاعر للأغراض والمواضيع الشعرية.

وفي هذا الإطار وجدنا أن ممارسته النقديّة قد تركّزت على شعراء عصره، لأن خوضه في هذا الجانب تدعمه معرفة شخصية بهؤلاء الشعراء، وهذا النقد التطبيقي من جهة الموهبة كان انطلاقًا من معطيات قريبة من الرافعي استند إليها أثناء حكمه، وهو ما أتاح له أيضا النظر في الجوانب الأخرى من إبداع الشعراء.

ونجده في بحثه عن الموهبة الشعرية يرجع عوامل تطوّرها إلى الظروف المحيطة بالشاعر وإلى الأدوات التي يمتلكها لتصوير ما يجيش في خاطره.

ولئن كان شوقي مثلا قد أعين على الشعر بفراغه له أربعًا وأربعين سنة غير مشترك العمل ولا منقسم الخاطر على سعة الرزق وبسطة في الجاه وعلوّ في المنزلة كما يذكر الرافعي[٢]. فهذا الذي أتاح نمو الموهبة فيه، وهي ظروف الحياة التي كان يعيشها هذا الشاعر.

أما فيما يتعلق بأدوات الموهبة الشعرية ومصادر إحيائها وترويضها، فهو يرجعها عند شوقي إلى كتاب "الوسيلة الأدبية "[٣] الذي أسهم في نشأته ورأى أنه

---

(١) انظر الصفحة : ٩٦ من الباب الأوّل .

(٢) وحي القلم، ج٣، ص: ٣٥١ .

(٣) ألف الشيخ حسين المرصفي (ت ١٨٨٩م) كتاب الوسيلة الأدبية، وقد ظهر هذا الكتاب في العقد السابع من القرن التاسع عشر، وبفضل ما نشر منه في "روضة المدارس" أتيحت الفرصة أمام عدد كبير من رواد النهضة ليتلمذوا له.

انظر: محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ج١، ص: ٣٠٤.

«ليس السرّ فى هذا الكتاب ما فيه من فنون البلاغة ومختارات الشعر والكتابة، فهذا كله كان فى مصر قديمًا ولم يغن شيئًا ولم يخرج لها شاعرًا كشوقى، ولكن السرّ ما فى الكتاب من شعر البارودى لأنه معاصرو المعاصرة اقتداء...»[1].

وهو ما يراه أيضا بالنسبة لموهبة حافظ إبراهيم، "فالوسيلة الأدبية "،هو الكتاب الأول الذى هدى حافظ إلى سرّ الأدب العربى وأرهف ذوقه وأحكم طبيعته فعرف منه الطريقة التى نبغ بها البارودى[2].

على أن إرجاع الفضل فى ترويض الموهبة الشعرية لدى الشاعرين أحمد شوقى وحافظ إبراهيم إلى شعر البارودى وحده قد يُحمل على المبالغة؛ لأن هذا الحكم «منقوصٌ متى حمِل على التحقيق، ففضل الوسيلة لا يقف عند شعر البارودى، وإنما الفضل يمتدِ إلى تخليص القيم الأدبية من أسر البلاغة والبديع على النحو الذى كانت عليه فى مصر منذ قرون، فلقد نزل المرصفى بالبلاغة إلى مكانها فى عالم الأدب، فجعلها الوسيلة بعد أن كانت غاية مقصودة لذاتها، وهنا يقع سر الاحتفاء بالبارودى فهو الجانب التطبيقى الحى للنهج الأدبى الذى اصطفاه المرصفى ودعا إليه»[3].

كما أن الموهبة الشعرية لا بدّ لها من أداة تتمثل فى الحفظ،و ذلك لما له من دور فى بناء قريحةِ الشعراء، فدلالة الحفظ تظهر - مثلا - عند البارودى من خلال أبياته الدالية التى رثى فيها الشاعر أباه، وقد كان فى سن العشرين، وهى ثمانية عشر بيتًا رأى الرافعى فيها سرّ هذه الموهبة، ومطلع هذه القصيدة:

لا فارس اليوم يحمى السَّرح بالوادى ... طاح الردى بشهاب الحىّ والنادى

مات الذى ترهب الأقران صولته ... ويتقى بأسه الضرغامة العادى

---

(١) وحى القلم ،ج٣، ص: ٣٥١ وص: ٣٥٢.

(٢) انظر المصدر نفسه، ص: ٣٢٠.

(٣) حلمى مرزوق، مقدمة فى دراسة الأدب الحديث، ص: ١١٢.

وهذه القصيدة كأنها خرجت من لسان أعرابى، وقد جاءته ـ حسب الرافعى ـ من صنعة الحفظ[1].

ويرى أن بناء قريحة الشاعر حافظ إبراهيم تأتت كذلك من الحفظ[2]، لأن رواية الشاعر لشعر غيره ممن سبقوه بالنسبة إليه هى أصل من أصول الأدب المقررة، وذلك أن فحول شعراء العرب يسبقون إلى ابتداع المعانى والأساليب فيتبعهمْ فيها من بعدهم، فالشاعر ـ حسبه ـ لا يكون شاعرًا إلا عن رواية وحفظ[3].

أما عن الشاعر"محمود أبى الوفا" فإن الرافعى بعد قراءته لديوان " الأعشاب" رأى أن نفس الشاعر قلقة فى موضعه الشعرى من الحياة؛ لأن الشاعر فى اعتقاد الرافعى لا يتم بأدبه ومواهبه حتى يكون تمامه بموضع نفسه الشعرى الذى تضعه الحياة فيه[4]، فقد وزنت له بمقدار وطففت مع ذلك وبخست[5]. والبحث فى الموهبة الشعرية عند هذا الشاعر يكون حسب الرافعى من خلال الملكة المبثوثة فى تضاعيف شعره، وذلك حيثما يأتى بأسمى الكلام وأبدعه حين يصرف لهفة نفسه إلى بعض وجوهها الشعرية، وهذا ما يتجلى حسبه من خلال قول محمود أبى الوفا فى قصيدته " حلم العذارى " التى تعتبر عنده من بدائع هذا الشاعر ومحاسن شعره[6] ، ويقول فيها:

هـــا همـــا عينـــاك تغـــــريـ	**ـنـــى علـــى شتـــى الظنــون**
فيهمـــــا بحــــــر ومـــوج	**وسهـــــــــول وحـــــــزون**

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٠٤ .

(٢) المصدر نفسه، ص: ٣٢١.

(٣) انظر الصفحة : ٩٧ من الباب الأول.

(٤) وحى القلم، ج٣، ص: ٤٣٨.

(٥) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(٦) انظر المصدر نفسه، ص: ٤٣٩ وص: ٤٤٠.

ووضـــوح وغـــمـــــوض	واضــطــراب وســـكـــون
ومـــعـــانٍ بـــيُـــنـــات	ومـــعـــانٍ لا تـــبـــيـــن
وتـــهـــاويل فـــنـــون	مـن رشـــاد وجُـــنـــون
وأشـــعـــات حـــيـــارى	من مـــنى أو من حـــنـــين
لـــيت شـــعـــرى أى ســـرّ	خـلف هـاتـيك الجـفـون
آه إن الـــســـرّ أنـــبـــا	عـــنه ذان الـــطـــائـــران
حـــيـنـمـا مـالا عـلـى غـصـ	نـيـهـمـا يـعـتـنـقـان...

وقد كان انطباع الرافعى حول هذه الأبيات لا يتعدى كونه من بدائع شعر أبى الوفا ومحاسنه وهى أبيات فى شعر الجمال كالمحراب ملؤه عابده[1].

ويرى أنه على هذا الشاعر «أن يقصر شعره على أبواب الزفرة والدمعة واللهفة لا يعدوها، ولا يزاول من المعانى الأخرى ما ضعفت أداته معه أن تتصرف أو تقطّعت وسيلته إليه أن تبلغ»[2]، وذلك لقلق نفسه فى موضعه الشعرى من الحياة كما ذكر الرافعى.

٢ - ٢ - مظاهر الموهبة الشعرية عند شوقى وحافظ

ويمكن تتبع هذه الموهبة فى أوائل ما قال شوقى من الشعر، وهى تتجلى فى بعض الأبيات التى يذكرها الرافعى وقد نظمها شوقى أوّل شبابه وهى من شعره السائر:

خـدعُـوهـا بـقـولـهـم حـسـنـاء	والـغـوانى يـغـرّهـن الـثـنـاءُ
أتُـراهـا تـنـاست اسـمىَ لمّـا	كـثـرت فى غـرامـهـا الأسـمـاءُ؟

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٤٤٠ .

(٢) المصدر نفسه. ص: ٤٣٨ وص: ٤٣٩.

إن رأتنى تميل عنّى كأن لم تكُ بينى وبينها أشياءُ
نظرةٌ فابتسامةٌ فسلامٌ فكلامٌ فموعدٌ فلقاءُ!

فتراه يعجب بالبيت الثانى والرابع لا إكبارًا لمعناهما فهما لاشىء عنده ولكن إعجابا بموهبة شوقى فى التوليد[١]، الذى هو مظهر من مظاهر الموهبة الشعرية لدى كثير من الشعراء، وقد تنبه الرافعى إلى مصدر معنى البيت الثانى إذ ذكر أن شوقى أخذ هذا المعنى المولّد من قول أبى تمام:

أتيت فؤادها أشكو إليه فلم أخلُص إليه من الزحامِ

أما معنى البيت الرابع فيرى الرافعى أنه أخذ من قول الشاعر الظريف[٢]:

قف واستمع سيرة الصبّ الذى قتلوا فمات فى حبّهم لم يبلغ الغرضا
رأى فحبّ فسام الوصلَ فامتنعُوا فرامَ صبرا فأعيا نيله فقضى

وما دام التوليد فى المعانى موهبة شعرية يستطيع الشاعر بواسطته خلق إبداع متميّز إن على مستوى قصائد بعينها، أو على مستوى البيت الشعرى، فإن الشعراء يتفاوتون فى قوة هذه الملكة؛ لأنها تحدّد أسلوب كلّ نابغة وهى سرّ النبوغ فى الأدب عنده[٣].

وإذا كانت طريقة الرافعى فى البحث عن الموهبة الشعرية عند شوقى متصلة بالإلهام فى شعره، فإنها تتعلق أساسا عنده بروح الشاعر من جهة وزن هذه الروح فى ميزانها الإلهى من حيث قوة الخلق والإبداع فى المعانى فى ذات الشاعر[٤]، وهذا ما جعله يرى أن شوقى بتوليده لمعنى البيت الثانى سبق أبا تمام فى إبداعه وذوقه ورقته[٥].

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٥٤ .
(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(٣) انظر الصفحة : ٦٤ من الباب الأول.
(٤) انظر الصفحة : ٩٦ من الباب الأول.
(٥) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٥٤.

كما أنه لمح فى شعر حافظ بعض قفزات الموهبة الشعرية إلى حدود الإلهام، وذلك بتحقيقه المثل الأعلى[1] الذى عوضه - كما يعتقد الرافعى - النقص فى إصابة الإلهام من معانى الشعر المختلفة (لأنه كان فى أغلب شعره مقتصرا على النزعة الاجتماعية) فجعله «يصيب الإلهام من كل عظيم يعرفه وكان له من أثرها هذا الشعر المتين فى وصف العظماء والعظائم وهو أحسن شعره»[2].

٢ - ٣ - الموهبة الفلسفية فى شعر" على محمود طه ":

وثمة أمر آخر تطرّق إليه الرافعى فى آرائه، فقد ركز على دور الشاعر باعتباره منتجا للشعر انطلاقًا من مواهبه التى تتيح له التعبير عن الحياة أو الكون، ومن هنا كان بحثه عن المناحى الفلسفية فى شعر الشعراء مطلب يندرج ضمن الموهبة الشعرية، فقد اعتبر الطريقة الفلسفية أو الفكرية فى تناول موضوعات الشعر موهبة فى الشاعر سماها الرافعى "بالموهبة الفلسفية ".

وإعجابه بشعر " على محمود طه" فى مناحى فلسفته ووُجهات تفكيره، كان انطلاقًا من قناعة الرافعى ورؤيته الفلسفية بأن: «ثورة الروح الإنسانية ومعركتها الكبرى مع الوجود ليستا فى ظاهر الثورة ولا فى العراك مع الله كما صنع المعرّى وأضرابه فى طيشهم وحماقتهم ولكنهما فى الهدوء الشعرى للروح المتألمة، ذلك الهدوء الذى يجعل الطبيعة نفسها تبتسم بكلام الشاعر كما تبتسم بأزهارها ونجومها، ويجعل الشاعر أداة طبيعية متخذة لكشف الحكمة وتغطيتها معا...»[3]، ومن خلال هذه الرؤية تبدو الفلسفة الشعرية عنده تنطوى على فلسفته فى الجمال وأسرار الحكمة، فالفلسفة الشعرية كلها عنده أن «يحلّ فى الشاعر الملهم ذلك السرّ الجميل الجاذب والمنجذب معًا، المستقر والمتحوّل جميعًا، الباطن

---

(١) قد رأينا فيما سبق أن الرافعى يعتبر أن الشاعرالذى لا يكون له مثل أعلى ويجهد فى تحقيقه ويعمل فى سبيله، فهو أديب حالة من الحالات لا أديب عصر ولا أديب جيل. انظر الصفحة : ٤٥ من الباب الأول.

(٢) وحى القلم، ج٣. ص: ٣٢٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ص: ٤٢٨.

والظاهر فى وقت واحد، فيكتنه الشاعر ما لا يدركه غيره، فيقف على الجمال والحسن والرقة ويلهم الحكمة والبصيرة...»[1]، وعلى هذا الأساس كان حكمه على موهبة الشاعر "على محمود طه"، والتى تتجلى فى أغراض شعره وهى فى مجملها عنده إنسانية عامة «تتغنى النفس فى بعضها وتمرح فى بعضها وتصلّى فى بعضها، وليس فيها طيش ولا فجور ولا زندقة إلا ظلالا من الحيرة أو الشكّ»[2]، و مثال تلك الظلال من الحيرة والشكّ نجده فى قصيدته " الله والشاعر" التى يقول فيها[3]:

لا تفزعى يا أرض: لا تفرقى

من شبحٍ تحت الدُّجى عابرِ

ما هو إلا آدمىّ شقى

سمّوه بين الناس بالشاعرِ

حنانُك الآن فلا تُنكرى

سبيله فى ليلك العابسِ

ولا تضلّيه ولا تنفرى

من ذلك المستصرخ البائسِ

ولعل الظلال التى يرمى إليها الرافعى فى هذه القصيدة ـ والتى تخرج بالفلسفة الشعرية عن حدود الذّوق المهذّب المصقول فى إطار ما حدده للشعراء من مقاييس ـ تتجلى أكثر فى قول الشاعر "على محمود طه "[4]:

أتسمعين الآن فى صوتهِ

تهدُّج الأناتِ من قلبهِ؟

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٣٢٧.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٤٢٧.

(٣) على محمود طه، الملاح التائه، دار العودة، بيروت، الطبعة سنة ١٩٧٢م، ص: ٨٧.

(٤) على محمود طه، الملاح التائه، ص: ٨٨.

و تقرأين الآن فى صـمته

تـمـرُّد الـروح عـلـى ربِّه؟

ففى هذه الأبيات الأخيرة تلك الظلال التى أومأ إليها الرافعى، والشاعر فى هذه القصيدة يتابع المعرّى[1].

بيد أنه يرى أن سائر شعر "على محمود طه " إذا قرأه القارئ يدرك سرّ موهبته ويعرف فيه فنية الحياة[2]، فلو طالعنا ـ مثلا ـ قصيدة الشاعر " الفن الجميل " لوجدنا فيها ذلك الهدوء الشعرى وتلك الفنية فى تصوير الحياة الإنسانية، وهى القصيدة التى يقول فيها[3]:

ضارب فى الخيال مُلق عِنانه	ملك الوحىُ قلبه ولسانهْ
مستفيض الجمالِ أزهر كالور	دِ إذا كلَّل الندى أفنانه
عاش بين الأنام نِضوَ غرام	لم ينفُض من الصبا طيلسانه
ملأ الكونَ من أياديه سحراً	وبنى ملكه وشدَّ كِيانه
وأنا الشاعر الذى أفتنَّ بالحسن	وأذكت يدُ الحياة افتنانه
معهدى هذه المروجُ وأستا	ذى ربيع الطبيعة الفينانه

ومن هذه الناحية أيضا لاحظ الرافعى فى شعر"حافظ إبراهيم "ضعفه فى هذا الجانب أى ضعف الموهبة الفلسفية عنده «فاستصعبت عليه أسرار وأستغلقت أخرى من أسرار الخير والشر فى الحياة والجمال والحسن فى الخليقة والجلال والإبداع فى الكون، والإقرار والشكّ فى كل ذلك»[4]، ويرجع

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٤٢٧.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) على محمود طه، الملاح التائه، ص: ١٣٩، ص: ١٤٠.

(٤) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٢١.

ذلك إلى الوضوح فى شعر حافظ إبراهيم، حيث يرى الرافعى أن هذا «باعده من الفلسفة وإبهامها، ومن الطبيعة وألغازها ومن الغزل ووساوسه،و هو الذى أداه إلى الشغف بالحقيقة واستخلاصها فى كل أغراضه التى أجاد فيها»[١].

غير أن ضعف حافظ من هذه الناحية قد عوّضه ـ حسب رأى الرافعى ـ شىء آخر وهو «اهتداؤه إلى الغرض الذى ينضُم فيه وتَركُه الحواشى والزيادات وانصراف قواه إلى دقة الوصف حين يصف وتعويله على إحساسه أكثر من تعويله على فكره»[٢]، وهو ما يدل على دور الإحساس والفكر فى الشعر.

وتجدر الإشارة إلى أنه ليس كل موضوع فكرى قابلا أن يكون فكرًا شعريًا أو فلسفة شعرية. وقد كان كومبس من أولئك الذين أكّدوا على أن «أعظم الأفكار ذات الدلالة مما يأتى به الفلاسفة أو العلماء لا تصبح أفكارًا شعرية لمجرد أنها تدخل فى الشعر، ولا لمجرد أنها تتمتع بفضيلة احتفاء الشعر بها: ذلك لأن المفكر الشعرى هو الشاعر نفسه، ولما كان الشعر ينتمى إلى التجربة فإن تجربة الشاعر ليست أن يجمع أفكارًا وحقائق مستعملة مطروقة ولكن أن تكون إدراكا حسيًا وانفعاليًا وعقليًا للحياة، ولا يمكن الإحساس بالفكر فى شعره إلا من خلال الطريقة التى يحرّك بها ألفاظه»[٣].

وعلى هذا الأساس نجد أن معانى الجمال ومعانى الحكمة هى الأصلح عند الرافعى لأن تكون فى الفلسفة الشعرية؛ لأنها هى الأقرب إلى الإحساس والانفعال والعقل.

هذا ما نستشفه من كلام الرافعى حول ما يتعلق بالفلسفة الشعرية (أو الفكر الشعرى)، بيد أنها فى الحقيقة غير واضحة المعالم، وذلك لغياب نصوص الشعراء، فقد عمد إلى النظرة العامة للشعر دون التطرق إلى قصيدة بعينها، إذ لم يطلعنا على قصيدة "لعلى محمود طه"، وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر حافظ

(١) المصدر نفسه، ص: ٣٣٠ .

(٢) المصدر نفسه، ص: ٣٢٦.

(٣) على شلش، فى عالم الشعر، دار المعارف، ص: ٣٤.

إبراهيم، فلم يبين مواطن الضعف والسطحية التى تتعلق بموهبته الشعرية فى إبراز أفكارٍ فلسفية تصلُح أن تكون إنسانية عامة.

فكومبس - مثلا - فى حديثه عن " الفكر الشعرى "ساق لنا مثالين : الأول يتمثل فى رباعية من الشعر الإنجليزى القديم مجهولة الاسم والنسب تقول كلماتها :

الطبيعة تطلعك على غابة،

ومعابد الإنسان المنقوشة بديعة،

فأيهما فى نظرك يستحق التقدير أكثر من سواه:

الجهد الإنسانى أم الرّغد الإلهى ؟

ويرى كومبس أنه على الرغم من أن السؤال قصد به الشاعر أن يدفعنا إلى التفكير «فإن الأبيات نفسها ليس فيها ما يجعلنا نطلق عليها فكرًا شعريًا، ذلك لأنها شديدة الصراحة والوضوح»[(١)].

وبالمقابل يكشف لنا كومبس عن نصّ آخر هو أقرب إلى الفكر الشعرى،وهو لشاعر مغمور يدعى"ريتشارد نفلاس» (١٦١٨م - ١٦٥٨م) يقول فيه:

الجدران الحجرية لا تقيم سجنًا

ولا القضبان الحديدية تقيم قفصا،

فالعقول البريئة والهادئة.

ترى فى ذلك صومعة للتعبد.

وتعتبر هذه الأبيات عنده «أقرب إلى التفكير الشعرى لكنها لا تفى بكل ما نتوقعه إذا واجهنا الفكر الشعرى فى أبدع صوره وأرقاها، وهى تقوم - وبخاصة فى البيتين الأولين - بتقديم تعبير مجازى حىّ ناطق لفكرة حرية العقل، ووظيفتها تماثل فى كثير وظيفة العديد من الأمثال والحكم...»[(٢)].

---

(١) على شلش، فى عالم الشعر، ص: ٢٨.

(٢) المرجع نفسه، ص: ٢٨ وص: ٢٩.

وبعد هذه الإطلالة السريعة على موضوعات الشعر والموهبة، يمكننا القول إن الرافعى سعى فى هذه الآراء إلى تقديم رؤيته النقدية عن بعض موضوعات الشعراء قديمًا وحديثًا، مُبرزًا مواطن القوة والضعف، مُحدِّدا بعض جوانب التأثّر عند شعراء العصر الحديث، لكن هذه الآراء ـ كما هو ملحوظ ـ غير مستوفية لكل المواضيع الشعرية، وهذا شىء طبيعى لمن يريد الاغتراف من بحر الأدب.أما آراؤه المتعلقة بالموهبة الشعرية فلها ما يبررها فى هذا المقام، وذلك لأنها الأساس فى الطبائع الشعرية وهى السرّ وراء كل عمل إبداعى ناجح، ولذا فإن البحث عن الموهبة الشعرية وأدواتها ومظاهرها جعل آراءه التطبيقية أكثر تماسكًا.

ونظن أن الجوانب التطبيقية لن تكتمل صُورها إلا إذا تطرقنا إلى آراء الرافعى التى تتعلق بالبناء الفنى فى الشعر، لتكون الرؤية أوضح وأشمل.

الفصل الثانى

البناء الفنى فى الشعر

أمّا فيما يتعلق بالبناء الفنّى للشعر فإننا نلاحظ أن الرافعى اعتمد على حشد العناصر الفنّية فى موضوع واحد، ولم يكن ملتزمًا بالفصل بينها إلا نادرًا، وهذا مارأيناه بالنسبة للعناصر الأخرى المتعلقة بالموضوعات والموهبة، فكل هاته العناصر لم تكن فى نقده مستقلة بذاتها.

ويمكننا فى هذا الفصل أن نميز بين إطارين عامين لنقده التطبيقى؛ يتعلق أحدهما بنقده للشعر القديم ويتعلق الآخر بنقده للشعر الحديث. وقد حظى هذا الأخير بآراء جمّة كانت فيها الأمثلة التطبيقية حاضرة بشكل متتابع ومكثف، أما نقده للشعر القديم فإننا نجده عبارة عن جذاذات يمكن الاهتداء من خلالها إلى نظرته للشعراء القدامى، وبهذا يمكننا ملاحظة مدى إلمام الرافعى بالشعر قديمًا وحديثًا.

ويجب التنويه بشىء مهم، وهو أنّ تطرقه إلى الشعر قديمه وحديثه لم يكن اعتباطيًا وإنما كان من منطق قناعة الرافعى ألا أدب ولا شعر يمكن أن يتجدّد ويتطوّر بعيدا عن الموروث القديم؛ لأنّ بذور النماء والتطور فى هذا القديم موجودة ما دام الشعر يعكس البيئة التى يحيا فى نطاقها. وتبرز قيمة الشاعر – إذ ذاك– فى مدى تعبيره عن حياة الإنسان فى عصره وبيئته، ومن ثمّ فإنّ القيم الفنية والجمالية فى الشعر القديم ـ على سبيل المثال ـ تخضع لتلك البيئة ولا تخضع لأحوال العصر الحديث، فلو عددنا ـ مثلا ـ الألفاظ التى نقرؤها فى الشعر الجاهلى غريبة فإنه لم يكن معظمها غريبا فى ذلك العصر، بيد أن الحياة بعد تطورها وتطور اللغة معها جعل هذه الألفاظ تبدو كذلك.

وبالنسبة للخيال فى الشعر الجاهلى فقد تميز بضيق المجال لانعزال الشاعر، فكان خياله قريبًا ومصدره الأشياء المحسوسة اعتمد فى تصويرها على الاستعارة والتشبيه كما سنرى عند بعض شعراء المعلقات، أما خيال الشاعر الحديث فقد أضحى أوسع بكثير من خيال أولئك الشعراء القدامى بمن فيهم شعراء العصر العباسى وغيرهم. وكذلك الأمر بالنسبة لمعانى هذا الشعر التى تميزت بالسطحية والسّهولة فى التفكير، وكل هذا ـ بطبيعة الحال ـ يختلف عن الشعر حديثا فقد نظر إليه الرافعى نظرة الناقد الحديث الذى عايش زمنه وبيئته.

وخلال استقصائنا للآراء النقدية عنده، وقراءتنا للمؤلفات التى كتبها وجدنا أنّ المادة التطبيقية المتعلقة بالبناء الفنّى للشعر على غرار ما سبق متوفرة فى الكتب الثلاثة للرافعى: "تاريخ آداب العرب" و" على السفّود" و" وحى القلم".

كان اعتمادنا على الجزء الثالث من تاريخ آداب العرب، هذا على الرغم من أنّه لم يكن فى أساسه كتابًا نقديًا وإنما كان بحثًا استقصى فيه الرافعى المادة العلمية المتوفرة فى التراث العربى، لكننا وجدنا أنّ حديثه عن شعراء المعلقات كان ذا صبغة تطبيقية تطرق فيه إلى فنية الشعر، فارتأينا إدراجه ضمن هذا الفصل لندعّم به مادته.

أما اعتمادنا على كتابه " على السفّود " فقد كان فيه شىء من التحفظ فى مادة هذا الكتاب لما فيه من تجريح وشتم فحاولنا اجتثاث ما يمكن اجتثاثه؛ لأن طريقة البحث تقتضى تتبّع ما هو مفيد والإشارة إلى ما يخدم البحث والأدب.

وأما بالنسبة للجزء الثالث من " وحى القلم " فإن هذا الكتاب قد وفّر لنا أيضا مادة مهمّة تدخل فى نطاق البناء الفنّى للشعر، ولهذا فإن الملحوظ فى هذا البحث أننا نعوّل كثيرًا على هذا المصدر المهم، وينبغى الإشارة إلى أنّه كان من أواخر ما كتب الرافعى، ولهذا فقد بلغت مقالاته فى هذا الكتاب مبلغ الاكتمال والنضج فى آرائه.

١ ـ تطبيقاته على الشعر القديم

أما هذه الجذاذات التى تكلمنا عنها بالنسبة لنقد الرافعى للشعر القديم فقد كانت مقتصرة على ثلاثة شعراء من أصحاب المعلقات وهم: امرؤ القيس وطرفة بن العبد وزهير بن أبى سلمى، أما الشعراء الباقون أصحاب المعلقات ـ وقد كان يعدّهم الرافعى سبعة شعراء ـ فلم يتطرق إليهم فى تاريخ آداب العرب، وأحد الدّارسين يرجع سبب ذلك إلى إمكانية ضياع ما كتبه عن هؤلاء الشعراء، ولو تركه عمدا لبيّن سبب ذلك[١]، خاصة وأنّه قد عقد بابًا يتعلّق بقصائد المعلقات ودرس شعرائها. والملاحظ فى هذا الكتاب أننا لا نجد جوانب تطبيقية أخرى لنقد شعراء من العصر الأموى أو العباسى أو الأندلسى إلا ما ذكره من آراء نظرية حول الشعر الأندلسى ومقارنته بشعر الأقاليم الأخرى، وقد أشرنا إليها فى موضعها من الفصل الأول[٢].

وبعد تتبعنا لهذه الآراء، التى تضمنها هذا الكتاب وجدنا أن دراسته لهؤلاء كانت دراسة تطبيقية يمكن اعتمادها ضمن المجالات التطبيقية، التى كتب فى نطاقها. وقد وجدنا بعض الجوانب الفنية حاضرة فى هذه الدراسة، لذا ارتأينا إدماجها ضمن هذا الفصل.

(أ) **شعر امرئ القيس:** لقد كان تركيز الرافعى على شعر امرئ القيس أكثر من سواه، وكانت دراسته البلاغية لشعره ملحوظة من خلال تطرقه إلى الفن البيانى، مع إشارات قليلة إلى ألفاظ شعره ومعانيه.

وبعد عرضه لبعض الجوانب من حياة هذا الشاعر ونشأته، تكلم عن معلقة امرئ القيس ونسخ القصيدة ورواياتها المختلفة، وما ورد فى الجمهرة وفى الديوان الذى شرحه الوزير عاصم بن أيوب، وفى شرح الزوزنى وفى نسخة أخرى من ديوانه مع الاختلافات الواردة فى كثير من الأبيات تقديمًا وتأخيرًا، وفى رواية بعض الألفاظ بحيث لا تجتمع اثنتان منها على صورة واحدة [٣]. ثم قدّم بعد ذلك

(١) انظر: محمد رجب البيومى، مصطفى صادق الرافعى فارس القلم تحت راية القرآن، ص، ٩١.

(٢) انظر: الصفحة: ٩٩ من الباب الأول.

(٣) انظر تاريخ آداب العرب، ج٣ ، ص : ١٩٣ و ص :١٩٤.

عرضًا لشعر امرئ القيس تناول فى خلاله أغراضه الشعرية[1] ثم أفرد تحليلا للاستعارة والتشبيه فى شعره اللذين نجدهما منفذين اتخذهما الرافعى وسيلة لتوضيح رؤيته الفنية للشعر القديم.

فقد نقد قول الشاعر[2]:

وليلٍ كموجِ البحر أرخَى سُدوله	علىَّ بأنواع الهمُوم ليبتلى
فقلت له لما تمطّى بصُلبه	وأردَف أعجازًا وناء بكَلكلِ
ألا أيّها الليل الطويل ألا انجلى	بصبحٍ وما الإصباحُ منك بأمثلِ

وواضح من البيت الأول أن امرأ القيس شبه الليل بموج البحر الذى استحسنه النقاد قديمًا وحديثًا، وحتى الرافعى نفسه فإنه يعجب بهذا التشبيه، إلا أن الأمر لا يتوقف عنده إلى حدّ الإعجاب،لأن هذا البيت لا يكون متكاملا إلا بتكامل أجزائه ؛ فالبيت الشعرى يعتبر عنده وحدة عضوية متماسكة[3].

ولما كانت الاستعارة ـ عمومًا ـ أبلغ من التشبيه فى شىء من المبالغة المقبولة زيادة لقوة المعنى، فإنه يجب أن يكون لها ما يبررها فى هذا النسق. ولذلك فإننا نجد الرافعى يعتبر أن استعارة الشاعر " أرخى سدوله " ـ وهى استعارة مكنية ـ أذهبت ذلك الحسن، والسبب يعود إلى أن: «الغرض من التشبيه غرض محسوس، وهو أدنى أنواعه، لأن إرخاء السّدول إنما يدلّ على السّكون والحجاب لا أكثر من ذلك، والكلمة استعارة لظلام الليل، فصارت لفظة الموج لا معنى لها إلا إقامة الوزن، وهى التى كانت عمود الحسن فى التشبيه»[4].

وفى هذا دليل على أن الناقد يجيل نظره فى البيت الشعرى إجالة منقطعة النظير، يتتبع فيه دقائق العبارات التى يحاول الشعراء أن يخرجوها مخرجًا فنيًا، فإذا بها فى بيت امرئ القيس ـ كما رأينا ـ تخرج بفنية هذا البيت.

---

(١) تطرقنا فى الفصل السابق إلى نقد الرافعى لأغراض شعر امرئ القيس. انظر الصفحة: ١٣١.
(٢) تاريخ آداب العرب، ج٣، ص : ٢٠٣.
(٣) انظر الصفحة : ٨٦ من الباب الأول.
(٤) تاريخ آداب العرب، ج٣ ، ص : ٢٠٤.

أما نقده للبيت الثانى فإننا نجده يرى أن تصوير الشاعر لليل ليس كما أجمع عليه النقاد على أنه وصف لطول الليل بل هو ـ عنده ـ تصوير لـ: «ثقل الليل وفتوره وأنه كلما همّ أن ينجلى سقط كما يفعل الذى يتمطىّ ثم يردف أعجازه ثم ينوء بكلكله، فالوصف حقيقة ممثلة وتصوير ناطق وعلى ذلك المعنى تكون الاستعارة أبلغ ما يمكن أن يقع فى هذا الموضع»[1]، و يلمح من خلال هذا الكلام أن المفارقة ليست كبيرة فى هذا المعنى، فطول الليل أو ثقله وفتوره ـ كما أوّل الرافعى ـ لم يخرج المعنى عن أصله، وإن كنا نميل إلى ما أجمع عليه النقاد من أنه وصف لطول الليل لأن عبارة " يتمطى" بمعنى التمدّد أو التبختر فى المشى ومدّ اليدين.

ومن الاستعارات البديعة التى لم يسبق إليها امرؤ القيس كلمته " قيد الأوابد"[2]، ويرى الرافعى أن الشاعر بهذه الاستعارة كأنما قيّد بها شهرته فى هذه الحياة[3]، فقد وصف الجواد بقيد الأوابد فى قوله[4]:

وقد أغتدى والطير فى وُكُناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

فقد جعل الشاعر سرعة إدراك الجواد للصيد كالقيد لها؛ لأنها لا يمكنها الفوت منه كما أن المقيّد غير متمكّن من الفوت والهرب[5]، و قد استعار الشاعر لسرعة الجواد القيد الذى يطوّق الفريسة.

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٢٠٤ و ص: ٢٠٥.

(٢) ذكر ابن الأثير أن امرأ القيس قد اخترع شيئًا لم يكن قبله، فمن ذلك أنه أول من عبر عن الفرس بقوله: " قيد الأوابد " ولم يسمع ذلك لأحد من قبله. انظر ابن الأثير (ضياء الدين نصر الله)، المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق : محمد محى الدبن عبد الحميد، المكتبة العصرية ، بيروت، سنة (١٤١١هـ ـ ١٩٩٠م)، الجزء الأول، ص : ٧٧.

(٣) تاريخ آداب العرب، ج٣ ، ص: ٢٠٥.

(٤) الزوزنى (أبو عبدالله الحسين بن أحمد)، شرح المعلقات السبع، دار الفكر، بيروت، سنة (١٤٢٠هـ ـ ٢٠٠٠م)، ص : ٣٩.

(٥) انظر الزوزنى، شرح المعلقات السبع، هامش الصفحة: ٤٠.

أما تشبيهات امرئ القيس فى سائر شعره فهى ترمى حسب الرافعى إلى غرض واحد، وهو «تصوير الحقيقة تصويرا غير ملوّن»[1]، بمعنى أنّه لا تنويع فى صور هذا الشاعر بما يتطلبه الفنّ الشعرى من تعدّد الصّور والأخيلة.

وهناك تشبيهات عديدة للشاعر يذكر منها، تشبيه الإضافة فى قول امرئ القيس:

لـه أيطـلا ظبـيٍ وسـاقا نعـامةٍ ... وإرخـاءُ سرحـانٍ وتقـريب تتفـلِ

وفيه أيضا تشبيه أربعة بأربعة[2]،

ومن المبالغات التى يراها فى التشبيه قوله :

وأركـب فـى الـروع خيفـانة ... كسـا وجههـا سعَـفٌ منتـشرْ

وقد شبه الشاعر فرسه بالجرادة التى انسلخت من لونها الأول الأسود أو الأصفر وصارت إلى الحمرة فشبّه فرسه بها لخفتها، كما شبه ناصيتها بسعف النخلة، وهذا التشبيه ـ حسب الرافعى ـ بلغ به امرؤ القيس مبلغ الاعتساف والشطط[3]، لأن الصفات المحمودة للفرس متعارف عليها عند العرب، وهذا الوصف غير مصيب؛ لأن الشَّعر إذا غطّى العين كان عيبًا، ولهذا فإن ذوق العربى فى ذلك العصر كان لا يستسيغ هذا الوصف.

ومن مبالغات الشاعر أيضا قوله متغزّلا:

إذا هـيَ تمشـى كمشـى النزيـ ... ـف يصـرعُه بالكثيـب البَهـرْ

فهذا أيضا يعتبر عند الرافعى من مبالغات الشاعر الباردة وتشبيهاته القبيحة، والسبب فى ذلك يعود إلى وصف الشاعر تفتُّر الحسناء فى مشيتها بمشية المنزوف دمه أو عقله بالسُّكْرِ إذا صعد كثيبًا فانقطع نفَسُهُ من الإعياء

---

(١) تاريخ آداب العرب، ج٣، ص: ٢٠٧.

(٢) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها .

والكلال[1]، ولذا فإن خواطر هذا الشاعر القلبية لا يليق بها مثل هذا التشبيه، ومن هنا كانت الصورة عند الرافعى بعيدة كل البعد عن معانى الرهافة والرّقة.

ومن بدائع التشبيهات التى اتفقت للشاعر ويراها ناقدنا كذلك قوله :

سمـوتُ إليهـا بعـد ما نـام أهلهـا   سُمـوَّ حَبـابِ المـاء حـالًا على حالِ

فتصوير الشاعر لتسلله إلى الحبيبة كطرائق الماء الذى يتدفَّعُ إليها كما يتدفَّعُ الماء شيئًا فشيئًا، أو كفقاقيع الماء (إذا أراد الشاعر بالحباب الفقاقيع) واصفا بذلك خفة المسير وإخفاء الحركة، ويبدى الرافعى إعجابه ببراعة الشاعر فى التشبيه ويرى أنه من مخترعاته التى سلَّمها له الشعراء[2].

والجدير بالذكر من خلال ما رأيناه أننا لا نلاحظ أية إشارة منه إلى الأسس التى تقوم عليها جودة التشبيه أو قبحه كما فعل النقاد البلاغيون للاهتداء إلى الجيِّد والردىء من التشبيهات، وذلك بالنظر إلى قرب العلاقة أو بعدها بين المشبه والمشبه به، وهذه المقاييس كان قد اعتمدها النقاد القدامى من قبل،كقدامة بن جعفر فى " نقد الشعر"؛ حيث جعل مثلا أساس جودة التشبيه قرب الطرفين[3].

ويشير الرافعى فى كثير من مواضع نقده إلى تأثُّر بعض الشعراء بامرئ القيس، ومن ذلك أنه يجد ابن شُهيد الأندلسى قد ألمّ بما جاء به امرؤُ القيس، حيث قال[4]:

ولمـا تمـلأ مـن سُـكـره   ونـامَ ونامـتْ عيـونُ الحرسْ

دنـوتُ إليـه علـى قُـربه   دنـوَّ رفيـقٍ درى مـا التمـسْ

أدبّ إليـه دبيـب الكـرى   وأسمُـو إليـه سُمـوَّ النفـس

---

(١) تاريخ آداب العرب، ج٣، ص :٢٠٨.

(٢) المرجع نفسه، ص : ٢١٠.

(٣) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص : ١٢٤.

(٤) تاريخ آداب العرب، ج٣ ، ص : ٢١٠.

وما نجده شاملا لنقد الرافعى البلاغى فيما يتعلق بتشبيهات هذا الشاعر ومقارنته بسائر الشعراء قوله: «وبالجملة فإن امرأ القيس وسط بين شعراء التشبيه وإن كان قد أكثر منه واحتذى فيه فعل أبى دؤاد والمهلهل وغيرهما، إلا أن له طرقًا فى التشبيه هى من مبتكراته...»[1].

وبهذا العرض المقتضَب لنقد الرافعى فى هذا الاتجاه الذى يتعلق باستعاراتٍ وتشبيهاتٍ واردة فى شعر امرىء القيس يمكننا أن نلحظ فرقًا جوهريًا بين الاستعارة والتشبيه وذلك من خلال النماذج التطبيقية التى أوردها، والتى تكمن أساسا فى الأساليب التعبيرية، ذلك أن التشبيه: «من أساليب الحقيقة لأن الكلمات فيها لم تُنتَزع من دلالاتها لتستعمل فى شىء آخر، والاستعارة من أساليب المجاز لأن الكلمة جرت على غير ما هى له»[2].

وأما نقده لألفاظ هذا الشاعر ومعانيه، فإن قبحهما بوجه عام يتعلق ـ عنده ـ فى تكرارهما والإتيان بهما كما يقول: «على وجه واحد فى مواضع مختلفة من غير أن يتصرَّف فى ذلك بما يُخفى قبح هذا التكرار وينفى عنه الظِّنّة، ومنها دخوله فى وجوه المناقضة والإحالة فى بعض الكلام، وذلك مما يدلّ على أنه يرسله إرسالا كما اتفق لا يبتغى به إلا لذّة المنطق، وإلا مواتاة ما فى نفسه من الميل إلى القول»[3]. هذا ما ذكره الرافعى عن ألفاظ هذا الشاعر ومعانيه، غير أن الشواهد الشعرية لم تكن حاضرة فى هذا المقام ولم يذكرها الناقد وقد اكتفى بالنظرة العجلى بالنسبة لهذا الجانب.

(ب) شعر طرفة بن العبد: استهل الرافعى نقده لشعر طرفة بإيراد نسبه ونشأته وسبب قتله ، ثم تكلم عن شعره وأشاد بمعلقته التى جمعت محاسن صنعته وضمّت أطراف معانيه، وذكر رواية بعضهم فى سبب قولها[4] ، ثم تكلّم

---

(١) تاريخ آداب العرب،ج٣، ص :٢١١.

(٢) محمد أبو موسى، التصوير البيانى، دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، مصر، الطبعة الثالثة، سنة (١٤١٣هـ ـ ١٩٩٣م)، ص : ١٧٨.

(٣) تاريخ آداب العرب، ج٣، ص: ٢١٦.

(٤) انظر المرجع نفسه، الصفحة: ٢٢٥ وما بعدها.

بعد ذلك عن مذاهب طرفة فى الشعر، وتحدّث فى هذا الموضوع عن بعض الجوانب الفنية فى شعره التى تتعلق بتشبيهات هذا الشاعر واستعاراته ومكمن الجمال فى ذلك.

وقد تضمّنت تشبيهات طرفة - فيما يرى الرافعى - بعض المبالغات والإغراق فى شعره ومن ذلك قوله فى معلقته يصف النّاقة[1]:

كأنّ جناحَى مضرحىّ تكنّفا	حِفافيه شُكّا فى العسيب بمسردِ
فطورا به خلف الزميل وتارةً	على حشف كالشّنّ ذاوٍ مجدّدِ
لها فخذان عولى النحض فيهما	كأنهما بابا مُنيفٍ مُمَرّدِ
كأن كِناسَى ضالة يُكنِفانها	وأَطْرَ قسىٌّ تحت صُلب مؤيّدِ
لها مِرفَقان أفتلان كأنما	أمرا بسلمَىْ دالجٍ متشدّدِ
كقنطرة الرّومىّ أقسم ربُّها	لتكتنفنْ حتى تُشاد بقِرمدِ

وفى هذه الأبيات يشبّه الشاعر شَعر ذنب الناقة بجناحى النسر، وهى تضربه تارة على عجزها خلف رديف راكبها، وتارة أخرى تضربه على أخلاف متشنّجة كقربة بالية وقد جفّ لبنها، ثم يصف فخذى الناقة وقد أكمل لحمهما فشابها مصراعى باب قصر عالٍ مملّس، ثم يشبّه إبطَيها فى السِّعة ببيتين من بيوت الوحش فى أصل شجرة، أما أضلاعُها فشبيهة بقسىّ معطوفة ، ومرفقاها قويان شديدان بائنان، وكأن بُعدهما عن جنبيها كبعد دلوين يحملهما سقاء قوىّ شديد، وأما ارتفاع الناقة فقد شبّهه بارتفاع قنطرة تُبنى لرومىّ وقد حلف صاحبها ليحاطنّ بها حتى تُرفع بالقرمد.

علق الرافعى على هذه الأبيات بقوله: « ولعمرى ليس هذا القسم بأكثر من اللغو، وقد مرّ فى مثل هذه التشبيهات حتى وصل إلى عينى الناقة فجعلهما من حجاجيهما فى مثل غارين من الجبل، ولو أنه مدّ فى عنق هذه الناقة فشبهه

---

(١) تاريخ آداب العرب، ج٣ ، ص : ٢٣٢.

بأطول من خراطيم السحاب...»[1]، فمبالغة هذا الشاعر قد فاقت الحدّ المطلوب؛ ذلك أن المبالغة إنما تحسن عند الرافعى:

«إذا لم يكن التشبيه منكشفًا هذا الانكشاف فيكون فى إحدى جهاته سبب الأسباب التى يصحّ أن تتعلق عليه المبالغة» [2]، وقد تجاوز الشاعر المعنى بهذه المبالغة تجاوزًا يمتنع معه وقوعه، لا سيّما وأن تشبيهات طرفة حسّية ظاهرية تجعل مبالغته فى هذا المقام شيئًا هينًا لا يخدم الأبيات فنيًا.

ومن استعارات هذا الشاعر التى سجلها الرافعى فى تطبيقاته النقدية - وهى من أشهرها ـ قوله[3] :

فإذا ما شربوها وانتشَوا وهبُوا كلَّ أمونٍ وطِمِرْ

ثم راحوا عبَقُ المسكِ بهم يُلحفون الأرض هُدّاب الأُزُرْ

ومكمن الجمال فى تشبيهات طرفة واستعاراته تظهر عنده من خلال القوة والمتانة فى شعره، فإن اتفق معه شىء من ظواهر الجمال كان ذلك بمجموعه كمالا[4]، أى أن دلائل الجمال فى فن طرفة الشعرى تزداد كمالا وسموًا إذا كان فى شعره ما يعبّر أيضا عن معانى الجمال، ويتجلى ذلك ـ حسبه ـ من تصوير الشاعر للجواد فى البيتين السابقين فقد صوّر: «الجمال والقوة والكبرياء، ويكاد يُريك الناس مطرقين قد تعلقت أعينهم بهدّاب تلك الأُزُر».[5]

وهناك أبيات أخرى يصنفها الرافعى خارج الإطار الفنى وهى باقية للاستشهاد بألفاظها، ومن ذلك قول طرفة[6]:

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٢٢٣.
(٢) تاريخ آداب العرب، ج٣، ص : ٢٢٣.
(٣) المرجع نفسه، ص : ٢٣٤.
(٤) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
(٥) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
(٦) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

نحن فى المشتاة ندعــوا الجَـفَلَـى   لا نـــرى الأدب فيــــنا ينتقـــر

فحياة هذا البيت تعتبر عنده تاريخية لا شعرية ؛ لأنه سار وبقى للاستشهاد بألفاظه.

(ج) **شعر زهير بن أبى سلمى:** وأما ما ذكره الرافعى عن شعر زهير، فإننا نجده ـ بعد ذكر نسب هذا الشاعر وبعض الروايات عن أخباره ـ يكتفى بإشارات قليلة إلى الإفراط والمغالاة فى شعره وذلك كله من طريق الحقيقة كراهية الكذب الثقيل، وعلى هذا فإنه يرى أن زهيرا: «يداور المعانى حتى يبصر لها طريقًا إلى الحقيقة ويجد لها مخلصا إلى الواقع»[١].

ويختار نماذج من شعر زهير كقوله[٢]:

لـو كنـــت من شــىء ســـوى بشـر   كنـــــت المنـــوَّر ليـــلة البـــدر

ويُرجع الناقد سبب نزوع الشاعر إلى الالتزام لضعف خياله لأنه لم تستقلّ له طريقة فيه[٣].

ويرى الرافعى بعد تدبّر شعر زهير أنّه: «ضعيف الابتكار والاختراع، لا يعارض فى ذلك الفحول المعدودين كامرئ القيس وغيره، ولكن ألفاظه وصنعته غطّت على هذا النقص»[٤].

وأما تصوير هذا الشاعر فإنه ـ حسب الرافعى ـ تصوير مُصوّر، قال: «وقد تراه يأخذ فى صفة من الصفات كنعت الناقة أو حمر الوحش أو طراد الصيد، فلا يزال ينحتها من ألفاظه حتى تتمثل كأنها دمية مصوّر... »[٥].

إن زهيرًا شاعر حكمة ومعبّر بصدق عن حقائق الحياة وهذا ماعُرف به، ولذا فإن الجوانب الفنية إنما تظهرفى ألفاظ شعره وأما من الناحية الدلالية المتعلقة

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٢٤٤.

(٢) تاريخ آداب العرب، ج٣ ، ص: ٢٤٤.

(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٤) المرجع نفسه، ص: ٢٤٠ و ص :٢٤١.

(٥) المرجع نفسه، ص: ٢٤١.

بالمعنى فلا يجد فيها الرافعى جوانب فنيّة كثيرة ؛ لأن: «الرأى يغلب على شعر هذا الرجل، فكأنه شعر سيّد لا شعر شاعر»[1]، وقد عرض أبيات الشاعر الهمزية التى يُقال إنه هجا بها آل بيت من كلب من بنى عُلَيم بن حبان، حيث يقول[2]:

وما أدرى وسوف إخال أدرى	أقومٌ آل حصنٍ أم نساءُ؟
فإن قالوا النساء مخبآت	فحُقَّ لكلٌ حصنة هداءُ
وإما أن يقول بنو مَصَادٍ	إليكم إننا قومٌ بَراءُ
وإما أن يقولوا قد وفينا	بذمتنا فعادتنا الوفاءُ
وإما أن يقولوا قد أبينا	فشرُّ مواطنِ الحسب الإباءُ
وإن الحقّ مقطعه ثلاثٌ	يمينٌ، أو نفارٌ، أو جَلاءُ

فمثلا قول زهير: (وما أدرى...) يرى الرافعى أن النفس تجد فيه حلاوة وحسنَ موقع فى غير غلوّ ولا إغراق؛ لأن كلام الشاعر فى البيت الأول بهذا النّسق يدلّ على قرب الشبهين حتى لا يُفرَّق بينهما، فقد أظهر زهير أنه لم يعلم أهُم رجال أم نساء، وهذا أملح من أن يقول : هم نساء وأقرب إلى التصديق وأبلغ فى التهكُّم والازدراء والتنقُّص[3]، وهنا فنية ألفاظه وتراكيبه لم تباعده عمّا نهجه من تتبع لطريق الحقيقة وكراهية الكذب الثقيل.

٢ - تطبيقاته على الشعر الحديث

لقد حاول الرافعى فى تطبيقاته على الشعر الحديث أن يربطه بالموروث الشعرى القديم معتمدًا فى ذلك على مقياس التوليد الذى يعتبره كل شىء فى الطبيعة الفنية[4]، لأن الشاعر ينتزع المعنى من شعر غيره، ويحاول أن يبدع فيه

(١) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
(٢) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
(٣) تاريخ آداب العرب، ج٣ ، ص : ٢٤١.
(٤) رسائل الرافعى، ص: ٢١٠.

ويضيف إليه شيئًا من حسِّه ووجدانه بما يتطلَّبه الفنّ الشعريّ من إبداع، وقد ينجح الشاعر فى هذا وقد يخفق. وسنجد مع الرافعى أحكامًا نقدية ترقى فى أحيان كثيرة إلى ذوق راقٍ ومعايير فنية كان أساسها نظام التوليد الذى اعتمده فى الحكم على نبوغ الشعراء.

وفى هذا المجال نقد إسماعيل "صبرى" و"حافظ إبراهيم" و"أحمد شوقى" و"على محمود طه " و"عباس محمود العقاد". وسنحاول تتبع أحكامه النقدية وفقًا لما انتهجه.

(أ) **شعر إسماعيل صبرى:** إنّ من أهمّ الخصائص التى ذكرها الرافعى لشعر "صبرى" إفراطه فى الظرف والجمال وقيام شعره على هذين الركنين(١) وكذا إقلاله فى الشعر(٢)، وعدم انتحاله ما ليس له(٣).

وانطلاقًا من هذه الخصائص العامة لشعر صبرى استعرض الرافعى أبيات هذا الشاعر ونبَّه إلى بعض المآخذ الدقيقة التى كان مصدرها من شعر غيره والتى كانت توليدًا لا سرقة، ومنها عرضه لقول صبرى(٤):

إذا ما صديقٌ عقّنى بعداوة ... وفَوقّتُ يوما فى مقاتلته سهمِى

تعرَّض طيفُ الودُ بينى وبينه ... فكسر سهمى فانثنيت ولم أرمِ

فهذا مصدره ـ كما يرى الرافعى ـ قول الحارث بن وعلة(٥):

قومى همُو قتلوا أُميم أخى ... فإذا رميت يُصيبنى سهمى

بل ويتعداه حسبه إلى أصل آخر وهو المعنى الذى جاء به العباس بن الأحنف فى قوله(٦):

---

(١) وحى القلم، ج٣، ص: ٣٠٨.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٣١٠.

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٥) وحى القلم، ج٣ ، ص : ٣١٠.

(٦) المصدر نفسه، ص: ٣١١.

وإذا ما مـــددت طـــــرفى إلى غيـــــرك مثلـــــتَ دونـــه فـــأراكـــا

فإفادة صبرى من شعر غيره ـ على حدّ ما وصل إليه الناقد . تبرز لنا مدى ارتباط الشاعر الحديث بموروثه القديم، وربما أراد بذلك التأكيد على أن فطاحل شعراء هذا العصر ساروا على عمود الشعر من حيث توليدهم للمعانى التى تناولها القدامى.

وبطريقة التمحيص والتدقيق واعتمادًا على الذوق يعقد الرافعى مقارنة بسيطة بين قول البستانى:

قضيت إلهـــى بالعذاب فيـــا تُرى ... بأىّ مـــكـــان بالعــــذاب تُـــدينُ

وليـــس عـــذاب حيثما أنـــت كائـــن ... وأىّ مـكـان لســت فيـــه تكــون؟

وقول صبرى:

يـا ربّ أيـــن تُـــرى تقـــام جـــهنّم ... للظـالمين غـــــدا وللأشـــــرار؟

لم يبقِ عفوُك فى السمـاوات العُلى ... والأرض شــبـــــراً خـــاليا للنـــارِ

يـــا ربّ أهّلنى لفضـــلك واكفـــنى ... شطـــط العقـــولِ وفتنـــة الأفـكارِ

ومُرِ الوجـــود يشــفّ عنـــك لى أرى ... غضـــب اللطيـــف ورحـمةَ الجبّـــارِ

يا عـــالم الأســـرار حسـبى محنـة ... علـمى بأنّـــك عـالم الأســـرارِ

ومن نتائج هذه المقارنة أن الفرق بين كلام البستانى وكلام صبرى يكمن فى أنّ: «البستانى جاء بكلامه على طريقة المتصوّفة التى يسمونها طريقة أهل التحقيق، كابن العربى والششترى. وأما صبرى فانظر كيف استوفى وكيف لاءم وكيف امتلأت أعطافُ شعره» (١)، فاستيفاء صبرى للمعنى فى أبياته وملاءمته له بما يتوافق وطبيعة الشعر الفنية جعل الرافعى يفضّل طريقته على طريقة أهل التحقيق هذه التى أشار إليها.

---

(١) وحى القلم، ج٣ ، ص : ٣١٠.

وهناك نموذج آخر من شعر صبرى يدلك على أن اختيار الرافعى للنماذج الشعرية اختيار بصير بمذاهب الشعر وفنونه وليس مجرّد إعجاب وانطباع عام، فإذا نظرنا - مثلا - إلى قول صبرى:

ولما التقينا قرّب الشوقُ جهده ... شَجِيين فاضا لوعةً وعتابا

كأنّ صديقا فى خلال صديقه ... تسرّب أثناء العناق وغابا

نجده يردّ معنى هذين البيتين أولا إلى قول القائل(١):

وبتنا جميعا لو تُراق زجاجة ... من الخمر فيما بيننا لم تُسرّب

ثمّ يُبدى إعجابه بإبداع صبرى فى أخذه عن هذا الشاعر (دونما إسراف فى الإطراء والإشادة) ليخلُص بعد ذلك إلى مكمن فسادٍ فى هذا البيت، فقول صبرى: (كأنّ صديقًا...) لا يروق له فى هذا الموضع، فما هذا عنده بعناق الأصدقاء ولو كان الصديق راجعًا من سفر الآخرة!.

ومن واجبنا فى هذا الإطارأن نشير إلى ما أنشأه الرافعى نفسه من شعر فى ظلّ هذا المعنى الذى أخذه فصاغ منه ما يلى(٢) :

ولما التقينا ضمّنا الحبُّ ضمةً ... بها كلّ ما فى مُهجتينا من الحبِّ

وشدّ الهوى صدرا لصدرٍ كأنما ... يريدُ الهوى إنفاذ قلبٍ إلى قلبِ

وهذا التوليد من قِبل الرافعى كان جيّدًا فى سبكه ومعناه، وقد زعم أنه أخذه من معنى صبرى، ونرى أنه أخذه من الشاعر نفسه الذى ذكره آنفًا، فأصل المعنى لعلى ابن الجهم حيث قال :

---

(١) ذكر الرافعى أن هذا البيت لبشار، لكن محمد سعيد العريان الذى أشرف على جمع مادة الجزء الثالث من كتاب "وحى القلم" وطبعه صحح ذلك وأرجعه إلى على بن الجهم، وقد قال قبل هذا البيت:

ألا ربّ ليل ضمنا بعد هجعة ... وأدنى فؤادا من فؤاد معذّبِ

انظر هامش الصفحة : ٢١١ من " وحى القلم ".

(٢) وحى القلم، ج٣، ص: ٢١١ و ٢١٢.

ألا رُبّ ليلٍ ضمّنا بعد هجعة — وأدنى فؤادا من فؤاد معذّبِ

ويتنا جميعا لو تُراق زجاجة — من الخمر فيما بيننا لم تسرّبِ

وكلام الرافعى أقرب إلى هذين البيتين من كلام صبرى.

وبهذين البيتين اللذين أبدعهما يكون بذلك قد صحّح المعنى وزاده عمقًا وتأثيرًا.

وصفوة القول فى نقد الرافعى لشعر إسماعيل صبرى، أنّه لم يتعدّ المقاطيع الشعرية لكنها قد تعبّر حقيقة عن تجربة هذا الشاعر وعن فنّه، فصبرى حسب ما يرى الرافعى لم يدرس الشعر فى الكتب أكثر مما درسه فى الوجوه والعيون[1]، فقد كان هذا الشاعر عنده من أولئك الذين يحسنون ذوق البيان وتمييز أقدار الألفاظ بعضها من بعض وألوان دلالتها[2].

أما قصائده فإن الرافعى لم يعطنا نموذجا لقصيدة تامّة بكلّ أجزائها لكنه يكتفى بالقول إن: «صبرى كان له مع جودة المقاطيع جودة القصيد إذا قصّد»[3].

(ب) **شعر حافظ إبراهيم**: لم يكن نقد الرافعى لشعر حافظ إبراهيم سوى وصفٍ لطريقته فى كتابة الشعر، وقد وجدنا فى هذا الوصف لمسات فنية يشير إليها الناقد، لكنّما دون عرضٍ لنماذج ذلك، وكأنه يحيلنا إلى كامل ديوان حافظ لنجد فيه الأدلة على أحكامه النقدية.

وفى البداية نجده يعقد موازنة بين حافظ والبارودى، ويخلص إلى أن حافظًا قد سار على نهج البارودى فى: «قوة اللفظ وجزالة السّبك ومتانة الصنعة وجودة التأليف على نغم الألفاظ وأجراس الحروف؛ ولكنه لم يدرك شأوَ البارودى فى ذلك، لأن هذا جمع من دواوين الشعراء وكتب الآداب ما لم يتفق لغيره فى عصره، وأدخل فى شعره أحسن ما صنعت الدنيا فى ألف سنة من تاريخ البلاغة، ولذا

---

(١) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٣٠٧.

(٢) انظر الصفحة: ١١٨ من الباب الأوّل.

(٣) وحى القلم، ج٣، ص : ٣٠٩.

انتقل عنه حافظ إلى طريقة مسلم بن الوليد فى التصنيع ولزمها إلى آخر مدّته»[1].

ويقول الرافعى مقارنًا شعر حافظ بأبلغ ما قاله الشعراء القدامى: «ولو أنّك أجريت شعر حافظ فى أبلغ ما قاله المطبوعون من الأعراب وشعراء القرن الأول لالتأم به وزاد عليه فى الصّناعة وبعض المعنى»[2].

وقد يرجع سبب تقديم الرافعى لحافظ على هؤلاء الشعراء إلى أنه يعدُّه بالنسبة للبديع وصناعته على مذهب مسلم بن الوليد، فقد كان مثله ـ كما يذكر ـ فى ميزتين مشتركتين هما[3]:

١ ـ إبطاؤه فى عمل الشعر وتريّثه فى حَوكِه.

٢ ـ تقليبُه للنظر فيما بين الكلمة والكلمة.

فهذه الميزة الثانية التى تميز بها حافظ (على مذهب مسلم بن الوليد) هى سرّ تقدم حافظ فى الشعر، وقد شهد الرافعى أنه قلما يأتى فى شعره: «بكلمة ينبو بها مكانها، إلا ألفاظا قليلة كان يستكرهها يحسب أنه يستطرف منها ويرى فى غرابتها شيئًا جديدًا ...» [4]. فالكلمة فى السياق لها مغزاها ومكمن جمالها، إذ ليس المراد بالألفاظ الشعرية هو الكلمات مفردة، بل على العكس من ذلك فإن الكلمة تستمدّ كيانها الشعرى من تآلفها وتفاعلها، وهذا ما وجده ناقدنا فى شعر حافظ ما عدا الألفاظ القليلة ـ كما ذكر ـ التى يرى حافظ فى غرابتها شيئًا جديدًا. والواقع أن البعد عن الغرابة فى لغة الشعر وواجب الشاعر حيال هذه اللغة (الخاصة) أمر ضرورى ليكون شاعرًا مجيدًا، فاختياره لألين الكلمات وأرقّها وأكثرها ملاءمة لبيئته يجعل لغته قادرة على الإيحاء والتأثير فى النفوس.

(١) المصدر نفسه، ص: ٣٢١.
(٢) وَحى القلم، ج٣، ص : ٣٢٥.
(٣) المصدر نفسه، ص : ٣٢٣.
(٤) المصدر نفسه، ص: ٣٢٥.

والرافعى فى تحقيقه لطريقة هذا الشاعر فى فنّه يرى أنّه سار فى أوّل نشأته على طريقة المعرى: «الذى عمى عن الطبيعة فجعل يخلقها من فكره ومحفوظه بمبالغات كاذبة يغرق فيها...» [1]، بيد أن حافظ - فيما يرى - لم يفلح فى طريقة المعرى لأنّه: «فى مزاجه وتركيبه ونشأته كان رجلاً مبنيًا على الوضوح والقصد (...) ومن ثمّ خلا شعره أو كأنّه خلا من أوصاف الطبيعة فى جمالها بلغة الفكر المتأمل، ومن أوصاف الجمال فى سحره بلغة القلب العاشق»[2].

(ج) **شعر أحمد شوقى:** لقد سجّل الرافعى فى نقده لبعض المقاطع الإبداعية فى شعر شوقى ملمحين بارزين يتعلقان بالجوانب الفنية التى أجاد فيها الشاعر، وبالمآخذ التى رأى أنه قد أخلّ فيها ببعض هذه الجوانب.

ونرى أنّه من إنصاف هذا الناقد ذكره ما لشوقى وما عليه فى فنّه الشعرى الذى يقيسه بمدى قوة شاعريته أوضعفها، قال: «وإلى ما علمت من قوة هذه الشاعرية ورقّتها فيما تتأتى له، ومجيئها بالمعانى النادرة مستخرجة استخراج الذهب، مصقولة صقل الجوهر، معدّلة بالفكر موزونة بالمنطق، تجد لها تهافتًا كتهافت الضعفاء، وغرّة كغرّة الأحداث، حتى لتحسب أنّ طفولة شوقى كثيرًا ما تنبعث فى شعره لاعبة هازلة...» [3]. وسنجد فى نقده هذين الجانبين فى شعره من خلال النماذج التى عرضها. وسنبدأ ببعض النواحى التى يراها إيجابية فى شعر شوقى وقد سجلها فى إطار الموازنة - كما رأينا معه من قبل - التى كان يسعى أن يستخلص من ورائها الجودة الفنية، إنْ فى الألفاظ أو فى المعانى.

ومن تلك النماذج نجد قول شوقى:

حـوت الجمالَ فلو ذهبـت تزيـدُها ... فـى الوهم حُسنا ما استطعت مزيدا

ويقارنه بقول أحدهم:

ذات حُسـن لو استـزادت من الحسـ ... ـن إليهــا لمــا أصــابت مـزيـدا

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٣٢٩.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٣٣٠.

(٣) وحى القلم، ج٣ ، ص : ٣٥٧.

ففى تحليله لهذا البيت، يجد أن كلمة (فى الوهم) فى قول شوقى: لو ذهبت تزيدها فى الوهم، كانت وراء قوّة المعنى ودقته الذى جاء به هذا الشاعر، وبذلك فهى كلمة حققت فيه المعنى فى إطار السياق الذى جاءت فيه، وهو المعنى الذى تقوم عليه كل فلسفة الجمال[1]، ويعلل ذلك بقوله: «إن جمال الحبيب ليس شيئًا إلاّ المعانى التى هى فى وهم محبِّه، فالزيادة تكون من الوهم وهو ـ بطبيعته ـ لا ينتهى فإذا لم تبق فيه زيادة فى الحسن فما بعد ذلك حسن » [2] وهذا بخلاف قول الشاعر فى البيت الأخير: لو استزادت ، فقد بدت أضعف أمام كلام شوقى.

إذن فشوقى كان يُعنى باختيار الألفاظ الملائمة للمعنى والموحية بالجوّ الشاعرىّ الذى يخلقه؛ وهذا لأن الألفاظ ليست مستقلة فى ذاتها وإنما هى رموز للمعانى.

إن نظرة الرافعى إلى طبيعة اللفظ الذى كسا المعنى تتسم بالفنية، ولو تتبعنا ما ذكره هذا الناقد فى مواضع أخرى من نقده لوجدنا ذلك بيّنا.

فقد استقصى شعر شوقى برُمّته واستخلص لنا هذه النتف من الأبيات، وكان فى بعض الأحيان يشير إلى المواطن التى أخذ منها شوقى بعض المعانى، محاولا إعطاء نموذج لحسن الأخذ. ومنها ما رآه فى قول شوقى[3]:

لك نُصحى وما عليك جدالى ... آفة النُّصح أن يكون جدالا

وقد كرّر شوقى هذا المعنى فقال:

آفة النُّصح أن يكون جِدالا ... وأذى النُّصح أن يَكون جِهارا

فبعد إرجاع المعنى لأصله من قول ابن الرومى:

وفى النُّصح خيرٌ من نصيح موادع ... ولا خير فيه من نصيح مواثبِ

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٣٥٦.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) وحى القلم، ج٣ ، ص : ٣٥٥.

فقد صحّح شوقى المعنى وأبدل المواثبة بالجدال وذلك ـ فيما يعتقد الرافعى ـ هو الذى عجز عنه ابن الرومى(١).

وفى جانب آخر من شعرِ شوقى، يشيد الرافعى بخيال الشاعر ويصفه بالبديع، وهى من براعته فى قصيدته " صدى الحرب" التى يصف فيها هزيمة اليونان:

يكادون من ذعر تفرُّ ديارهم　　　وتنجو الرواسى لوحواهنّ مَشعَبُ

يكاد الثّرى من تحتهم يلج الثرى　　　ويقصم بعض الأرض بعضا ويقضِبُ

ويعلّل إعجابه بهذا الخيال بأنّ الشاعر جعل هزيمة اليونان كأنها ليست من هول الترك بل من هول القيامة(٢).

ويقارن قول شوقى فى هذا المعنى بقول أبى تمام فى وصف كرم الممدوح، وقد ولّد منه شوقى ـ فيما يرى الرافعى ـ معنى البيتين السابقين (حتى وإن كان مضمون القصيدتين مختلفين):

تكاد مغانيه تهشُّ عِراصُها　　　فتركب من شوق إلى كلّ راكب

فشوقى ـ حسبه ـ بنى فأحكم وسما على أبى تمام بالزيادة التى جاء بها فى البيت الثانى(٣).

هذا كلّه كان دلالة على قوّة شاعريّة شوقى ودقتها، أما تهافتها كتهافت الضعفاء ـ كما عبّر الرافعى ـ فإنّه يتتبع فى ذلك شعره وينتقد له مجموعة أبيات يقول فى إحداها:

وطنى لو شُغِلت بالخلدِ عنه　　　لنازعتنى إليه فى الخلد نفسى

---

(١) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٣٥٥.

(٣) وحى القلم، ج٣، ص : ٣٥٥ و ص: ٣٥٦.

يقول الرافعى معلقًا على هذا البيت: «وهذا البيت مما يتمثل به الشبّان وكتّاب الصّحافة، ولم يفطن أحد إلى فساده وسخافة معناه، فإن الخلدلا يكون خلدًا إلا بعد فناء الفانى من الإنسان وطبائعه الأرضية، وبعد أن لا تكون أرض ولا وطن ولا حنين ولا عصبيّة، فكأن شوقى يقول: لو شُغلت عن الوطن حين لا أرض ولا وطن ولا دول ولا أمم ولا حنين إلى شىء من ذلك، فإنى على ذلك أحنّ إلى الوطن الذى لا وجود له فى نفسي ولا فى نفسه..وهذا كلّه لغوٌ»[1]. وفى هذا التعليق ما يدلّ على تحكيمه للحقائق الثابتة فى الدّين والعقيدة، وهى مقياس عنده على سلامة المعنى، فالخلود لايكون فى الدنيا بل فى الآخرة وبذلك يكون شوقى قد أثبت شيئًا ونفاه فى آن واحد، وعلى هذا يكون البيت بهذه الشاكلة فيه تقصير فنّى من ناحية المعنى، إذ لا بدّ أن يحترم ما هو متعارف عليه لدى جمهوره الشعرى، وإن كان هذاالخطأ غير ظاهر فى هذا البيت.

وهناك سمة تذهب بفنية شعر شوقى يراها الرافعى تكمن فى التكرار إن على مستوى الألفاظ أو على مستوى المعانى. فمن ذلك تكراره للألفاظ الدّالة على الأسماء المقدسة والأعلام التاريخية: كيوشع وعيسى وموسى وخالد وبدر وسيناء، وحاتم وكعب وغيرها. وأكثر هذا عند الرافعى ثقيل مملول[2]. ولهذه الألفاظ فلسفة خاصّة عنده، فهى أحيانا تكون السّحرَ كلّه والبلاغة كلّها[3]. و إذا أجَلنا النظر إلى سمة أخرى لألفاظ شوقى ـ حسب ما يراه الرافعى ـ وجدنا أنها لا يثبت أكثرها على النقد ويعود ذلك حسبه لضعفه فى الصناعة البيانية...[4].

أما على مستوى المعانى فإنه يورد بعض عيوبه فى التكرار من " الشوقيات" منها قول شوقى:

وإنما الأممُ الأخلاقُ ما بقيت   فإن همُو ذهبت أخلاقُهم ذهبُوا

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٣٥٧ و ص: ٣٥٨.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٣٥٨ و ص: ٣٥٩.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٣٥٩.

(٤) وحى القلم، ج٣، ص : ٣٥٩.

وبيت آخر يقول فيه:

وإنمــا الأمــم الأخــــلاق ما بقيـت   فإن تولّت مضَوا على آثارها قدُما

وآخر يقول فيه:

كذا الناس بالأخلاق يبقى صلاحهُم   ويذهب عنهم أمرُهم حين تذهب

وكذا قوله:

ولا المصائب إذ يرمى الرجال بها   بقاتلات إذا الأخلاق لم تُصَب

ويرى أن البيت الأول من العين النادر، ولكن أفسده فى الباقى سوء ملكة الحرص فى شوقى، أو ضعف الحسّ البيانى أو ابتذاله الشعر فى غير موضعه أو وهن فكرته الفلسفية من جوانب كثيرة. وهذه الأربعة عند الرافعى هى الأبواب التى يقتحم منها النقد على شعر شوقى[1].

وقد ظهر له من درس شوقى فى ديوانه أمر عَجِب له، وهو أنّه رأى شوقى يأخذ من أبى تمام والبحترى والمعرّى وابن الرومى وغيرهم، فربّما ساواهم وربّما زاد عليهم، حتى إذا جاء إلى المتنبى وقع وأدركه الغرق - على حدّ تعبيره - لأنّه نشأ على رهبة منه.

وعلى هذا عرض الرافعى شعر شوقى وشعر المتنبى فى بعض ما قاله الشاعران، واقتصر ذلك على ما أخذه شوقى من المتنبى، فانتقد ما جاء به شوقى فى وصفه لخيل الترك فى قصيدته " أنقرة " التى يقول فيها[2]:

والصبرُ فيها وفى فرسانها خُلُقٌ   وتوارثُوه أبًا فى الروَع بعد أبِ

كما وُلدتم على أعرافها وُلدت   فى ساحة الحرب لا فى باحة الرَحَبِ

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٣٦٣ .

(٢) المصدر نفسه، ص: ٣٥٩ و ص: ٣٦٠.

وهذا يعتبر عنده هيّنًا أمام قول المتنبى[1]:

أقبلتها غرر الجياد كأنما ... أيدى بنى عمران فى جبهاتها

الثابتين فروسه كجلودها ... فى ظهرها، والطعن فى لَبَّاتِها

فكأنها نَتَجَت قياما تحتهم ... وكأنهم وُلِدُوا على صهواتها

وينتقد قصيدة شوقى " صدى الحرب" التى يصف فيها مدافع " الدردنيل" التى يقول فيها:

قذائف تخشى مهجة الشمس كلّما ... علت مصعدات أنها لا تُصوّبُ

إذا هبّ حاميها على السُّفن انثنت ... وغانمها الناجى فكيف المخيّب؟

فالكلمة الشعرية فى هذين البيتين هى عنده : "وغانما الناجى" ويرى أنها كالهاربة تتوارى خوفًا من بيت المتنبى[2]:

أغرّ أعداؤه إذا سلموا ... بالهرب استكبروا الذى فعلوا

ولا يُتخيّل من هذا النقد أن قصيدة شوقى كلها عيوب ـ عند الرافعى ـ بل إنه يعجب بكثير من المقاطع الشعرية، فهو يرى أن صاحبها «لو هو فى أثناء عملها أسقط نصفها أو أكثر لجاءت فريدة فى الشعر العربى» [3].

أمّا سمة التهويل والإغراق فى شعر "شوقى" فإنّها عنده «مما يهجن الشعر ويذهب بأثره فى النفس وتحيله إلى صناعة هى شرّ من الصناعة البديعة، لأن هذه تكون فى الألفاظ، والألفاظ تحتمل العبث البديعى (...) ولكن المعانى لا تحتمل ذلك، إذ هى تفكير لا يلتوى إلا فسد، والمعانى التى يأتى بها الشاعر يجب أن تكون فيها مزيّة بخاصتها من الجمال والبيان»[4].

---

(١) وحى القلم، ج٣ ، ص: ٣٦٠.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٤) المصدر نفسه، ص: ٣٦١.

فمن أمثلة الإغراق فى شعر شوقى، وهو من سخيفها ـ كما يرى الرافعى ـ قوله فى رثاء مصطفى كامل:

فلو أنّ أوطانا تُصوَّرُ هيكلا دفنوك بين جوانح الأوطانِ

أو كان يُحمَل فى الجوارح ميّتٌ حملوك فى الأسماع والأجفانِ

أو كان للذكر الحكيم بقيّة لم تأتِ بعد رُثيت فى القرآنِ

ويرى أن هذه فروض فوق المستحيل بأربع درجات، ولا يكاد يستطيع أن يتصوّر ميّتًا يُحمل فى الجوارح فيترمم فيها ويبلى! وأما قوله فى البيت الأخير: " رُثيت فى القرآن "، فإنه يجد فيه غفلة شوقى الذى لم يدر أنّه يفرض فرضًا يهدم الإسلام كلّه...[1]

(د) **شعر على محمود طه:** يعدّ الرافعى على محمود طه من الشعراء القلائل الذين امتلكوا ناصية القول، وقد كتب عنه بنوع من الإعجاب كما كتب عن الشعراء الذين سبقوه: إسماعيل صبرى وحافظ وشوقى وغيرهم[2]، وكان إطراؤه هذا الشاعر واضحًا، وذلك ما تجلى من خلال قوله إنّ: «هذا الشاعر المهندس أوتى من هندسة البناء قوة التمييز ودقة المحاسبة، ووهب ملكة الفصل بين الحُسن والقبح فى الأشكال مما علته من العلم وما علته من الذوق وهذا إلى جلاء الفطنة وصقال الطبع وتموّج الخيال... »[3]. ولعلّ كلّ هذه المميزات التى يرى أنّ على محمود طه قد تحلّى بها تجعل هذا الشاعر يلجأ إلى الوسائل الفنية التى تساعده على تصوير إحساسه تصويرًا متميزًا.

ذلك أن قريحة الشاعر ترفده بإبداعات فنيّة، حيث يرى الرافعى أنّه: «ينظم شعره بقريحة بيانية هندسية، وأساسها الاتزان والضبط، وصواب الحسبة فيما يقدّر للمعنى، وإبداع الشكل فيما ينشئ من اللفظ، وألاّ يترك البناء الشعرى قائمًا

---

(١) وحى القلم، ج٣ ، ص : ٣٦٢.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص: ٤٢٥.

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

ليقع إذ يكون واهنًا فى أساس من الصناعة بل ليَثبُت، إذ يكون أساسه من الصّناعة فى رسوخ وعلى قدر»[1]، إذن فمن هذه الوسائل التى يعمد إليها الشاعر برأى الرافعى تكمن أساسًا فى ألفاظ شعره ومعانيه ومدى احتفائه بهما وكل ذلك أساسه الأسلوب الشعرى الذى تأخذ فيه الألفاظ والمعانى صبغة متميزة.

وتتضح سمات هذا الأسلوب فى شعر " على محمود طه " من خلال اللغة الشعرية، فهو عند الرفعى «أسلوب جزل أو إلى الجزالة تبدو اللغة فيه، وعليها لون خاص من ألوان النفس الجميلة يزهو زهوة فيكثر منه فى النفس تأثيرها وجمالها، وهذه هى لغة الشعر بخاصّته»[2] ، فهناك تكامل بين الصّورة التعبيرية من خلال التعبير اللفظى والقيمة الشعورية التى تستمد منها الألفاظ القدرة - حسب ما يُفهَم من كلامه - على نقل المشاعر النفسية، وقد تنبَّه الرافعى إلى العلاقة القائمة بين النفس واللفظ فى إطارنزعته الرّومانسية؛ فللانفعال دورٌ فى اشتقاق الألفاظ واتصال الشاعر بروحها وعمق دلالتها، فهو ينسّق ألفاظه تنسيقًا يهيئ لها تمثيل الجوّ العاطفى ويبعث فيها روحًا وحياة ويُضفى عليها ظلالا وصورًا كما أنه يحقق الانسجام الصوتى.

والنقد التطبيقى الحديث ركز كثيرًا على هذا الجانب فى النظر إلى لغة الشعر المرتبطة بالتجربة الشعورية ونقلها إلى الآخرين، فاللفظ يعبّر عن دلالات لغوية وتصويرية وإيقاعية لإحداث التأثير فى النفوس.

ويُضاف إلى هذا الدلالة النفسية التى ذكرها الرافعى، وهى فى الشعر - على عمومه - تكمّل الأداء الفنّى فى إبداعات الشعراء، فتعكس لغة الشاعر أحاسيسه وتنقل تجاربه فى ألفاظ موحية تنفذ إلى العواطف فى يُسر.

والرافعى فى ممارسته لنقد النقد فى المجال التطبيقى نجده ينقدُ نقدَ المازنى لعلى محمود طه الذى أتى فى شعره بالمجاز والاستعارة والكناية، ونقده لاستعماله

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٤٢٦.

(٢) وحى القلم، ج٣، ص : ٤٢٨.

اللفظ فى شعره فى غير موضعه ولغير ما أريد به ولذلك فإن المازنى لا يفهم شعر طه[1]. ويعقّب الرافعى على رأى المازنى بقوله: «فإذا كان الضعف والإبهام والرّكاكة وسوء الإفهام وضعف الأداء آتية فى رأى الكاتب (يقصد المازنى) من استعمال اللفظ فى غير موضعه ولغير ما أريد له، فإنّ محاسن البيان من التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية ليس لها مأتى كذلك إلا استعمال اللفظ فى غير موضعه ولغير ما أريد له»[2].

ويتساءل الرافعى كيف يصنع هذا الكاتب فى قوله تعالى: ﴿**وقدّمنا إلى ما عملُوا من عملٍ فجعلناه هباءً منثُورا**﴾؟ وفى هذه الآية: ﴿**وقيل يا أرضُ ابلعى ماءَك**﴾؟...إلخ[3].

وقد تحدّث ابن الأثير عن الوجه النظرى الذى جعلت فيه الألفاظ أدلة على إفهام المعانى، والوجه الوضعى الذى مرجعه وما يجرى مجراه إلى أصل اللغة «التى هى وضع الأسماء على المسمّيات. ولم يوجد فيها أن الوجه المليح يُسمَّى شمسًا ولا أن الرّجل الجواد يُسمَّى بحرًا، وإنما أهل الخطابة والشعر توسّعوا فى الأساليب المعنوية فنقلوا الحقيقة إلى المجاز»[4].

ويختار الرافعى من ديوان الشاعر " الملاّح التائه" مجموعة أبيات متفرقات من قصيدة " قلبى " يقول فيها على محمود طه[5]:

يا قلبُ: عندك أىَ أسرارٍ ... ما زِلن فى نشرٍ وفى طىٍّ

يا ثورةً مشبوبةَ النّارِ ... أقلقت جسم الكائنِ الحىٍّ

حملّته العبء الذى فرَقتْ ... منه الجبالُ وأشفقتْ رَهَبا

وأثرتَ منه الروحَ فانطلقتْ ... تحسُو الحميمَ وتأكل اللهَبا

---

(١) انظر: المصدر نفسه، ص: ٢١٠.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٤) ابن الأثير، المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، ج١، ص : ٧٧.

(٥) وحى القلم، ج٣، ص: ٤٢٩ و ص: ٤٣٠.

وعجبتُ منك ومن إبائك فى — أسر الجمال وريقة الحبِّ
تلفتِ المتكبِّر الصلِف — عن ذلّة المقهور فى الحرب

ووهمتَ نارا ذات إيماضِ — فبسطت كفك نحوها فزعا
مرّت بعينك لمحةُ الماضى — فوثبت تُمسك بارقًا لمعا

والأرض ضاق فضاؤُها الرّحب — وخلت فلا أهلٌ ولا سكنُ
حالَ الهوى وتفرّق الصحبُ — وبقيتَ وحدك أنت والزّمنُ!

ورأى الرافعى فى فنّ على محمود طه الشعرى ينطبق على هذه الأبيات المنتقاة.

وأمّا ديوان الشاعر " الملاّح التائه " برُمّته فهو يعتبر عنده مقياسًا للجودة، ما أن يقرأه ويعتبر ما فيه بشعر الآخرين حتى يجد الشاعر المهندس كأنّه «قادم للعصر محمّلا بذهنه وعواطفه وآلاته ومقاييسه ليصلح ما فسد ويقيم ما تداعى، ويرمّم ما تخرّب ويهدم ويبنى»[1]، وهذا كله انطلاقًا من رؤيته بأنّ : «ديوان الشاعر الحقّ هو إثبات شخصيته ببراهين من روحه، وهاهنا فى " الملاّ ح التائه" روح قوية فلسفية بيانية، تؤتيك الشعر الجيّد الذى تقرؤه بالقلب والعقل والذّوق...» [2].

(هـ) **شعر عبّاس محمود العقّاد:** إنّ غبار المساجلات النقدية التى كانت بين الرافعى والعقاد لم يترك المجال فسيحًا للدّارسين كى يبحثوا فى النتائج التى آلت إليها هذه المساجلات، وهذا ـ طبعًا بعيدًا عن خلفيات الصّراع النقدى الذى دار بينهما، وقد اكتفى لفيف من الدّارسين بتسجيل استيائهم على الناقدين فى هذا المجال، وعلى الخصوص ما ناله الرافعى من أقلام المدافعين عن العقاد.

---

(١) وحى القلم، ج٣ ، ص : ٤٢٦.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

وكان من نتيجة هذا الصّراع – من جهة الرافعى – ظهور كتابه "على السفّود الذى نعتقد أن الرافعى قد أساء فيه إلى العقّاد بكلمات جارحة، ولكن هذا لا يمنعنا أن نتطرّق إلى جوانب هى أقرب إلى الموضوعية فى هذا النقد الذى اتخذ شكلا تطبيقيًا أسهم فيه بتطرقه إلى نواحٍ فنّية فى الشعر.

ولكى تكون آراؤه واضحة فى هذا المجال، كان علينا أن نحدّد رأيه فى شعر العقّاد بشكل عام، فما نسجّله له فى هذا الشأن ملاحظته أن شعر العقاد يجد فيه شيئين متباينين وهما : بعض أبيات حسنة لا بأس بها، وألوف من الأبيات ـ كما يرى ـ سخيفة مخرية لا قيمة لها، لا فى المعنى ولا فى الفن ولا فى البيان[١].

وينبغى الإشارة إلى مبالغته فى تسخيف شعر العقاد إلى هذا الحدّ، وكذا اكتفاؤه بالإشارة إلى الجوانب الحسنة فى شعره دون أن نجد نقدًا تحليليًا لذلك ليكون أكثر موضوعية؛ فقد كانت أغلاطُ هذا الشاعر الفنية واللغوية هى الهدف الوحيد للرافعى فى نقده له، دون تلك الجوانب الحسنة فى شعره، وهو ما يؤاخَذ عليه، لأنه لم يكن منصفًا فى هذا المقام.

أما سائر نقده فى هذا المجال فإنه يحمل بوادر لا تخلو من الصّواب، حيث يمكن الاستفادة منها فى مجال التطبيق النقدى الحديث،وقد تتبع العناصر الفنية الضعيفة فى شعر العقاد انطلاقًا من أن الشاعر،إنما يكون شاعرًا فى ألفاظه ومعانيه وخياله[٢].

ففى نقده للغة العقاد ركّز على الجانب الدلالى دون غيره، فاتخذه كأساس لفنية اللفظ فى سياقه، وعلى هذا فقد اتخذ نقده لألفاظ شعر العقاد صبغة دلالية مرتبطة بالجانب الفنّى.

فبالنسبة للألفاظ فإنه يرى أنّ العقاد ـ فى استخدامه لها ـ جاهل بطريقة سحرها وذلك فى اختيارها ومزجها وتركيبها والملاءمة بينها[٣]. ولعلّ كلّ ذلك

---

(١) انظر : على السفّود، ص: ١٣.

(٢) انظر : على السفّود، ص: ٢٤.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٢٤ و ص: ٢٥.

قائم فى أساسه على مفاهيم اللغة الشعرية؛ لأن قيمة اللفظة فى سياقها تكون على ثلاثة مستويات : المستوى الدلالى والتركيبى والصوتى (الفونولوجى).

وهناك الكثير من النماذج التى انتقدها ونوّه فيها بأغلاط العقاد وزلالته اللغوية، ومن ذلك رأيه فى قول العقاد :

فاكتب على هذا الزمان ذنوبَه   إنا نؤجّله الحسابَ إلى الغدِ

فهو يرى أنّ هذا البيت سخيف المعنى ويحمل خطأ لغويًا وهو أن العقاد قد عدّى (أجّل) إلى مفعولين وهو لايتعدّى إلاّ إلى مفعول واحد[1].

وكذلك نقده لما اقترن باللفظ، ومن ذلك حرف التوكيد فى قوله :

ومالتْ على أذنيه حتى كأنّه   ليسمعُ منها شجوَها والتندُّما

فهذه اللام ـ حسبه ـ لا تأتى إلا زيادة فى التوكيد، وهنا كأنّ للتشبيه لا للتوكيد أى أنّه لم يسمع بل كأنّه، فلا توكيد فى هذا الكلام[2].

وكذلك انتقاده استعمال العقاد لجمع حِلية ونسبة الضمير إليها بضمير المذكّر، وهو ما يتجلى فى قوله :

عقود الدّوالى أنت والخمرَ أشباهُ   فلله ما أسنَى حُلاك وأحلاهُ

فقد رأى أنّ العقاد أخطأ فى قوله: أحلاه لأنّ الحُلى جمع حِلية، ولذلك فيجب ـ كما يرى ـ أن يعود عليها الضمير مؤنثًا فيقول: وأحلاها[3].

فهذه النماذج القليلة التى سقناها للتدليل على مدى ارتباط آراء الرافعى بالمسائل اللغوية، وعلى الرغم من أن اللفظة المفردة لا تنطوى على قيمة فنية بحدّ ذاتها، فإنّه تتبع فى انتقادها مقاييس لغوية، وعليه فإنّ هذه الأحكام ليست فيها رؤية فنية مقنعة.

---

(١) المصدر نفسه، ص: ١٩.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٥.

(٣) على السفود، ص: ٤٨ و ص: ٤٩.

وأمّا بالنسبة للمعنى فإننا نجده ينتقى لذلك بعض الأبيات من قصائد العقاد، ففى قصيدته " لسان الجمال - مثلا - بيتان يقول فيهما :

يا من إلى البُعد يدعونى ويهجُرنى أسكِت لسانا إلى لقياك يدعُونى

أسكِت لسانَ جمالٍ فيك أسمعه فى كلّ يوم بأن ألقاك يُغرينى

يرى أن فى البيت الأول غلطًا وقع فيه العقاد، وهو قوله: يا من إلى البعد يدعونى، فدعاه أن يبتعد لا معنى لها فى هذا البيت لأنها لا تفيد الإقبال والعقاد يريد ضدّه[1]، أما البيت الثانى فهو كلّه تكرار لنصف البيت الأول وفيه انحطاط للمعنى بدعوى أنّ قول الشاعر (سمعت) وجهك يقول كذا، أو (سمعت) لسان جمالك يقول كذا، فهذا - حسبه - يقتضى نطقًا حقيقيًا فيما لا ينطق إلاّ توهّمًا ومجازًا وبهذا ينحطّ المعنى على حدّ قوله[2]. لأنّ الفعل (سمع) يفيد الحقيقة لا المجاز.

وبعد تحليله للبيتين يورد أصل المعنى من قول العباس بن الأحنف[3]:

أريد لأدعو غيرها فيجرّنى لسانى إليها باسمها كالمغالبِ

ونجد كذلك انتقاده للمعنى فى شعر العقاد من قطعة فى العقاب الهرِم يقول فيها:

لعينيك يا شيخ الطيور مهابةٌ يفرُّ بغاث الطير عنها ويهزم

ويتساءل الرافعى : أيّة قيمة للمهابة التى تفرّ منها ضعاف الطير؟ ذلك أن بُغاث الطير ضعافُها وما لا يَصيد منها[4].

وقد تناول قصيدة العقاد " يا نديم الصبوات " التى يقول فيها:

---

(١) المصدر نفسه، ص: ١٤.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٤) المصدر نفسه، ص: ١٦.

واخـدع جليسك بالقطـوبِ فإننـى   أنــا لا أُغَــرُّ بضاحــكٍ متنـــكّرِ

هيهـات توليـك الطبيعـةُ مسحــةً   ممــا تــروم مــن الوقــارِ المفتــرى

أنتــم مباسمهـــا وفيـــكم تنجـلى   للناس ضـــاحكـة كـأنْ لم تكــدّرِ

ما للطبيعة حين يضــحك ثغـرُها   ضحك سوى الوجه الصّبوح المزهرِ

قال الرافعى: «والقصيدة كلّها مبنية على هذه المعانى كأنها ثرثرة طويلة حول كلمة أو كلمتين، ومع أنّ هذه المعانى كثيرة فى الشعر الأوربى، فإنك تجدها بخاصة فى كتابات "أناتول فرانس"، حتى ليمكن أن تُعدّ مذهبا من مذاهبه»[1]، وهو من خلال هذا الكلام يحاول إيجاد منافذ جديدة لمعانى شعر العقاد غير التى يذكرها من المصادر من شعر العرب القديم، فيردّ بعضها إلى آثار الأوربيين فى هذه القصيدة، لا سيّما وأن هذا المعنى فى هذه الأبيات وجده الرافعى يتفق مع رأى "أناتول فرانس" فى أنّ المرأة الجميلة تناقض طبيعتها[2].

ومادامت ملكة التوليد تُتخذ عنده مقياسًا لجودة المعنى أو رداءته، فإنّه عمد إلى تسخيفها فى شعر العقاد، وإرجاع الكثير من المعانى إلى أصولها التى يرى أن العقاد قد سرق منها.

وهناك نموذج يورده كدليل على سخافة التوليد فى شعره ليبيّن أن معظم شعره الجيّد إنما هو سرقة وسطو على شعر الآخرين، ومن ذلك ما رآه فى بيت العقاد من قصيدة "الخمرة الإلهية "الذى يقول فيه الشاعر:

ولـو مزجــوا بالخمــر طيــنــةَ آدمٍ   لعــاش ولــم يـدرِ القطــوبَ محيّاهُ

فهو يرى أنّ بيت العقاد ما هو إلا توليد سخيف من بيتٍ لابن الفارض[3].

وقد عرض بعض أبيات أخرى يتغزّل فيها العقاد، يقول فيها[4]:

---

(١) على السفود، ص : ٩٠.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، ص : ٦٥.

(٤) انظر: على السفود، ص: ٨٢.

صفَّه فـى كـلِّ كسـاء صفَّـه فـى كلِّ الجهاتْ

هـو فـى الرَّوضـة إذْ يمشى أحبَّ الزهـراتْ

وهو فـى القفـر رِياضٌ مـن هـوى لا مـن نباتْ

تـمَّ واللـهِ فياليـ ـت بـه بعـض الهنَـاتْ

تمَّ حتـى أتعبَ العيـ ـن بفـرطِ الحسـناتْ

حيث إنّ الرافعى تتبّع أبيات هذه المقطوعة، فالبيت الأول ينقده فى إطلاق الشاعر للمعنى دون ضبط وذلك ما يتجلى فى قول الشاعر: صفه فى كلّ كساء..وفى كلّ الجهات.

أما بالنسبة للبيت الثالث فإنه عنده ثقيل على النفس، إذْ جعل الحبيبة فى القفر رياضًا... أما البيت الرابع فيقارنه بقول القائل :

ما كان أحوجَ ذا الجمال إلى عيبٍ يوقِّيه من العينِ

فهذا الكلام عند الرافعى هو الشعر لا ذاك؛ لأن معنى بيت العقاد لا يليق مع حبيب يقول لمحبه : ياليت بك بعض العيوب.

والمعنى الصحيح عنده هو معنى هذا البيت الأخير.

أما البيت الخامس من قول العقاد فإن الرافعى لا يستصيغه؛ لأنّ كلّ ما أتعب العين ترى العين راحتها فى إغفاله، وما يكون مثل ذلك فى وصف الجمال... [١].

ومن جهة أخرى نجده يقرّر أنّ العقاد يُعوِّل على السّرقة واجتهاده فى إخفائها «ولا يكون إخفاء السّرقة إلا بتحويل المعنى أو النقص منه، وقلّما يفلح العقاد فى هذه الناحية؛ لأنّه لا يستطيع أن يزيد فى المعنى المسروق أو يجىء به أحسن من أصله...»[٢]. والأدلة لدعوى الرافعى متمثلة فى بعض الأبيات التى يذكرها فهو يعرض المصادر التى أخذ منها العقاد معانيه، وهذا لأنها ناتجة عن نظام التوليد

---

(١) انظر: المصدر نفسه، ص: ٨٢ و ص: ٨٣ .

(٢) المصدر نفسه، ص: ٩٥.

الذى هو فى أصله اتباع كما رأينا مع الرافعى من قبل، وهو اتباع للمعنى نفسه الذى لا يكون إلاّ غصبا وسرقة واستكراهًا، ويعتبره دليل البلادة وسقوط الهمّة والعجز[1]، وقد كانت نماذجه من شعر العقاد واضحة ودقيقة تنمّ على قدرة فائقة على استحضار النصوص القديمة من الشعر التى ـ فيما يرى الرافعى ـ سرق منها العقاد معانيه.

فانظر ـ مثلا ـ إلى قول العقاد فى " الليل والبحر ":

ضلّ هادى العيون واحلو لك الليل فـلا فـرق بيـن أعـمى وهـرًا

ولهـذا الظـلام حيّـز مـن النـّور إذا كنـت لا تـرى وجـه حـرّ

نجد الرافعى يقرّر أنّ معناه مسروق من قول القائل[2]:

أتمنّـى علـى الزمـان محـالا ن تـرى مقلتـاىَ طلعـةَ حـرٌ

وفى " ضيق الأمل " للعقاد التى يقول فيها:

شـرُّ مـا يلقـى الفتـى أجـل ضيّـق عـن واسـع الأمـلِ

فرأى بأنّ هذا البيت مسروق من قول الشاعر :

أملـى مِـن دونـه أجلـى فمتـى أفضـى إلـى أملـى؟

والشاعر ـ برأيه ـ سما بهذا البيت الأخير، فقد ولّده توليدًا بديعًا من قول سيّدنا على ـ كرّم الله وجهه ـ:

«إنّ المرء يشرف على أمله فيقطعه دونه أجله»[3].

وكذلك الأمر بالنسبة لبيت العقاد الذى يقول فيه :

كأنّ حبـوب الكـرم بيـن سلوكها كـؤوس مـن البلّور قـد صاغها الله

---

(١) انظر الصفحة : ٩١ من الباب الأوّل.

(٢) على السفّود، ص: ١٦.

(٣) المصدر نفسه، ص: ١٩.

وقد أخذه الشاعر ـ فيما يراه الرافعى ـ من ابن الرومى، فمعناه معنى جميل ودقيق، بخلاف بيت العقاد الذى شبّه العنب بكؤوس البلّور ويرى أنه ثرثر بقوله : صاغها الله "[1].

إذن ما يمكن قوله فى نقد الرافعى لشعر العقاد ـ اختصارًا لما سبق ـ هو أنّ العقاد ـ فى نظره ـ لم يكن ذلك الشاعر الذى افتنّ فى شعره، فهو من فريق المتشاعرين الذين ينفى عنهم الطبيعة الشعريّة فى ملكاتهم، وقد يكون هناك وجه للصواب فيما رآه بالنسبة لشعر العقاد لأنه ـ كما نعلم ـ كان منظّرًا شغلت دراساته للشعر حيّزًا كبيرًا فى كتاباته، وأسهم إسهامات جادة فى هذا الميدان، لكنه لم يحقّق ما دعا إليه من آراء فى إبداعه الشعرى[2]، ولم يسمُ إلى درجة فنية عالية فيه، ذلك الشاعر الذى لم تخلص إليه ملكة الشعر إلاّ من وراء الفكر، ولذا فإننا نجد الرافعى يعمد إلى نقد هذا الشاعر المجدّد بمقاييس النقد القديم، وكأنه يريد بذلك أن يبين للعقاد دور الموروث الشعرى التقليدى فى بناء قريحته الشعرية كشاعر مجدّد، فلطالما هاجم المتأثرين بهذا الموروث.

وعلى هذا كانت حملة الرافعى على شعر العقاد منفردة أمام جموع الناقدين فى عصره الذين لم يجرءوا على نقده خوفًا من سلاطة لسانه...[3]

وصفوة ما ذكرناه من نقد الرافعى التطبيقى للشعراء قديمهم وحديثهم، هو أنّه سلك فيه اتجاها تقليديا فى أغلبه،مع وجود ملامح نلمس من خلالها صدق إيمانه بالتجديد، لكنها قليلة فى هذا الموضع، جعلت من ملامح القديم فى هذا النقد سمة أساسيّة.

وقد يكون الدافع إلى ذلك أنّه يعالج فنًا شعريًا كلاسيكيًا متمسكًا بالأصول القديمة، إذا استثنينا شعر على محمود طه لأننا نجد أنّ نقده له قد يختلف،

---

(١) المصدر نفسه، ص : ٤٩، ص: ٥٠.

(٢) حامد حفى داود، تاريخ الأدب الحديث، تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، طبعة سنة ١٩٨٣م، ص: ٥٨.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٥٩.

فنقده لموهبته الفلسفية ـ مثلا ـ من خلال شعره فيه سمة جديدة فى طريقة البحث عن الموهبة الشعرية، وبالنسبة لإيراد مصادر معانيه من الشعر القديم فإننا لا نجد أيّة موازنة بينه وبين الشعراء القدامى، وكذلك الأمر بالنسبة للغته الشعرية التى تعتبر عند الرافعى مقرونة بالانفعال والشعور. أمّا نقده لشعر العقاد فقد أخذ شكلاً تقليديًا ـ حتى وإن برزت فى شعره نزعة التجديد ـ وذلك للاعتبار الذى ذكرناه من قبل.

لكن تظل هناك سمة أساسية ماثلة فى هذه الآراء التطبيقية، وهى موازناته النقدية للشعراء ومحاولته تتبع مصادر لغة الشاعر وصوره من الشعر القديم، وقد يكون هذا تأكيدًا منه على حلقة التواصل التى تربط بين القديم والحديث، وهذا كلّه مرتكز على فكرة التوليد فى الشعر التى تقوم عليها ملكة الإلهام والنبوغ الشعرى. وإذا ما قارنّا نقده للشعراء القدامى والمحدثين وجدنا أن المفارقة لم تكن كبيرة بينهما.

ومن الملاحظ أنه لم يترك نقدًا تطبيقيًا بنفس الغزارة التى وجدناها فى آرائه النقدية النظرية، وقد كانت بعض الجوانب الفنية غائبة فى نقد الرافعى، فمثلا لم يشر إلى الموسيقى الشعرية وأهمّ مصادرها؛ من إيقاعٍ خارجى (الوزن) وإيقاعٍ داخلى (وقع الألفاظ وتآلفها فى صور صوتية معيّنة) سواء أكان هذا الإيقاع جليًا أم خفيًا،بالإضافة إلى قافية الشعر واختيار الشعراء لها. بيد أنّه ـ على الرغم من هذا التقصير ـ أمكننا النظر فى مدى تطبيقاته النقدية على الشعراء.

خاتمـــة

لقد كشفت آراء الرافعى النقدية عن مظانّ كثيرة فى الأدب قديمًا وحديثًا، وكان هذا انطلاقًا من اتجاهات رؤيته النقدية. ويمكننا أن نلخّص النتائج التى تمّ التوصل إليها فى عدّة نقاط هى:

١ ـ إن القارئ المنصف لآراء الرافعى النظرية، يرى أنه وصل فى النقد إلى درجة متقدّمة نسبيًا مع معاصريه المجددين، ففى قضايا الأدب وجدنا أن نظرته للأدب ذات بعد فلسفى وفيها نزعة مثالية، وهى رؤية تتسم بالعمق والدقة وتحتكم إلى مقاييس سنأتى على ذكرها لاحقًا. وهو ما انعكس على رؤيته للأديب ولرسالته.

كما أنه أضفى على هذه الرؤية بعض الآراء المرتبطة بقضايا الأدب ؛ مثل آرائه فى الذوق الأدبى التى يؤكد فيها على علاقة الذوق بالفهم ومن ثمّ يكون الحكم والنقد، لأنه الأساس فى النشاط النقدى. وكذلك آراؤه المتعلقة بالجمال فى الأدب حيث يؤكد على نسبيته لاختلاف الأذواق والمدركات والحواس، وفى مقابل ذلك يرى أن الجمال فى ذاته مطلق، وكل هذا على سبيل العموم،أما الجمال الأدبى فقد رأينا أنه يكمن عنده فى الأساليب الشعرية.ومنها أيضا الإلهام فى النشاط الأدبى الذى يعتبر سرّ تألق الأعمال الأدبية، وقد تجاوز به الرافعى حدود المعرفة التقليدية فى كثير من الأحيان، وقد حاول تفسير هذه الملكة على أساس علمى.

٢ ـ لم يكن الرافعى متعصبًا للقديم، فمواقفه فى الأدب فى خضم الصراع الدائر بين القديم والجديد تدلّ دلالة قاطعة عل عكس ذلك، فقد وجدنا أن

التجديد عنده مشروط بشروط أهمها ألا يكون الأدب العربى حملا على غيره من الآداب الأخرى، وقد أنكر على المجددين دعوتهم إلى الانسلاخ عن التراث العربى. وتتجلّى دعوته إلى التجديد فى ثنايا آرائه الأخرى التى يدعو فيها إلى التجديد الشعرى فى نطاق عمود الشعر، أو فى نطاق أوسع منه وهو النثر الشعرى.

بالإضافة إلى أن آراءه فى الشعر تحمل إحساسًا رومانتيكيًا، حيث يربط الرافعى معانى الشعر بالنفس البشرية وإحساساتها وخيالاتها، وبأسرار الطبيعة من حولها. ولعلّ احتفاءه بالخيال ـ الذى يعدّه روح الشعر ـ وتأكيده على حقيقته ودوره يُبرز اتجاهه إلى هذه النزعة، وليس هذا فحسب بل إننا نجد ملامح رمزية فى اتجاهه هذا، وذلك من خلال اعتباره أن الخيال قوة مناطها البصيرة وهى من دلائل العبقرية. هذا الخيال الذى يصفه الرافعى بالخيال السّاحر، يلمّح به إلى فكرة تراسل الحواس التى دعا إليها الرّمزيّون، وقد انعكست هذه الآراء كذلك على رؤيته للشاعر.

٣ ـ يُلاحظ تأثر الرافعى ببعض المفاهيم ذات الصّلة بالتراث العربى القديم، وقد رأينا فى آرائه المتعلّقة بالأسلوب فكرة الأنماط المزاجية التى حدّد بها فوارق الأساليب الكتابية عند الكتّاب.و وجدنا تأثره بنظرية النظم وقد اصطلح عليها "بروح التركيب"فى إطار اللغة الخاصّة التى يسيطر عليها الأسلوب الأدبى البلاغى. أما بالنسبة للبيان ـ الذى كرّسه فى منهجه النقدى ـ فقد عدّه ـ أصلا ـ من أصول الأدب وهو سرّ التأثير فيه، وغايته تكمن فى قوة الأداء وسموّ التعبير وإبداع الصّورة مع جمالها، وهو عنده يقيم الأدب على التوازن والتوافق من خلال اللغة.

٤ ـ كما وجدنا أيضا بعض المفاهيم الغامضة فى آرائه وحاولنا تفسيرها، كتقسيمه للنسق البليغ إلى أصواتٍ ثلاثة يصعب إدراك مغزاها الأصلى، وهى: صوت النفس وصوت العقل وصوت الحسّ، ويُضاف إلى هذا أيضا بعض مفاهيمه للشعر وللأدب، وقد يرجع هذا الغموض إلى الأسلوب المجازى الذى استخدمه فى آرائه، وهو أسلوب يضرّ العملية النقدية إذا كان مفرطًا.

٥ - انصراف الرافعى إلى نقد الشعر فى تطبيقاته النقدية يعود أساسًا إلى عراقة هذا الفن فى البيئة العربية، وإلى الموهبة الشعرية التى يمتلكها، ولذلك كان اشتراطه على ناقد الشعر أن يكون شاعرًا. وقد اكتفى بنقد جزئى ؛ فتناول الأبيات الشعرية معزولة عن باقى أجزاء القصيدة، وأشار فيه إلى أهمّ دلالاتها من حيث الموضوع أو الملكة الشعرية، أو الدلالات الفنية التى اعتمد فيها على إدراكه الذوقى.

وفى هذا النقد لم يرق إلى رؤية فنيّة شاملة من حيث تناوله القصائد ودراستها دراسة فنيّة بكلّ عناصرها،و هو أقرب إلى النقد التقليدى من حيث اعتماده على الموازنات من خلال تتبّعه مصادر المعنى واعتماده فى هذا على مقياس التوليد، وإرجاع أصوله إلى الشعر القديم. ويمكن أن يضاف إلى هذا اعتماده على النقد اللغوىّ والبيانىّ.

إن هذه السّمات التقليدية التى تجلّت فى نقده التطبيقى قد تعود إلى تناول الرافعى شعرًا كلاسيكيًا فى حدّ ذاته، وإذا نظرنا إلى نقده لعلى محمود طه وجدنا اتجاهًا آخر يدلّ على ميله إلى التجديد فى هذا الجانب أيضا لكنها مجرّد ملامح،حيث تكلّم عن اللغة الشعريّة لدى هذا الشاعر وانصرف إلى تحليلها فى إطار مفهومه النظرى للشعر ولغته وكان هذا بدافع اتجاهه الرومانسى. أما نقده للعقاد فلم يكن كذلك على الرغم من اتجاهه الجديد فى الشعر، وغرض الرافعى كان واضحًا من خلال هذا، ويتمثّل فى إدراج هذا الشاعر ضمن طبقة الشعراء التقليديين الذين طالما هاجمهم العقاد فى إطار حملته على شوقى وغيره من شعراء الاتجاه الكلاسيكى.

٦ - يُلاحظ وجود تباينٍ بين نقده النظرى ونقده التطبيقى ؛ فقد كانت آراؤه النظرية أغزر وأوفر، بالإضافة إلى أننا نجد كثيرًا من آرائه النظرية غائبة فى تطبيقاته على الشعراء، سواء أكانت هذه الآراء ذات نظرة حديثة أم ذات نظرة قديمة.

٧ - إن المقاييس التى وضعها الرافعى من خلال آرائه النظرية والتطبيقية، تهدف إلى توجيه الأدب توجيهًا يتفق وما يصبو إليه، وهو إصلاح الطبائع

والنفوس وبعث الأدب من جديد وتوجيهه توجيهًا ساميًا، وهو فى ذلك مدين لثقافته العربية الإسلامية.

نستطيع أن نقول ـ بعد كلّ هذ ـ إن الرافعى أسهم فى النقد الأدبى إسهامًا فعّال، عكست البيئة الثقافية والفكرية والأدبية التى كانت سائدة فى عصره.

وفى الختام لا يسعنا إلاّ أن نعترف أننا استفدنا من هذا البحث، فقد مررنا فى تعاملنا مع الأدب العربى قديمًا وحديثًا بآراء الرافعى النقدية التى تدلّ على روح عصره الذى تباينت فيه الآراء والمواقف.

ونأمل أن يكون هذا البحث قد أضاف لبنة إلى صرح الدراسات الأدبية والنقدية، لخدمة الأدب والنقد وتطويرهما بما يفيد ويمتع.

قائمة المصادر والمراجع

١ ـ إبراهيم السامرائى، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت.

٢ ـ ابن الأثير (ضياء الدين نصر الله)، المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق : محمد محى الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، طُبع سنة (١٤١١هـ ـ ١٩٩٠م)، الجزء الأول.

٣ ـ أحمد حسن الزيات، وحى الرسالة، مطبعة الرسالة، الطبعة الأولى، سنة (١٣٥٨هـ ـ ١٩٤٠م)، المجلد الأول.

٤ ـ أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة، مصر، الطبعة السادسة، سنة ١٩٦٦م.

٥ ـ أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث فى مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، مصر، الطبعة السابعة.

٦ ـ بدوى طبانة، السرقات الأدبية، دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، سنة (١٣٩٤هـ ـ ١٩٧٤م) .

٧ ـ توفيق الحكيم، فن الأدب، دار الكتاب العربى، بيروت، الطبعة الثانية، سنة (١٣٩٣هـ ـ ١٩٧٣م).

٨ ـ ثريا عبد الفتاح ملحس، القيم الروحية فى الشعر العربى قديمه وحديثه، دار الكتاب اللبنانى، بيروت.

٩ ـ حامد حفى داود، تاريخ الأدب الحديث، تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، طبع سنة ١٩٨٣م.

١٠ ـ حامد محمد أمين شعبان، أسرار النظام اللغوى عند مصطفى صادق الرافعى، عالم الكتب، القاهرة، طبع سنة ١٩٧٩م.

١١ ـ حسنين حسن مخلوف، مصطفى صادق الرافعى، حياته وأدبه، كتاب الهلال، العدد ٢٠٥، جمادى الأولى ١٣٩٦ هـ مايو ١٩٧٦م.

١٢ ـ حلمى مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبى، دار النهضة العربية، بيروت، طبع سنة ١٩٨٢م.

١٣ ـ حلمى مرزوق، مقدمة فى دراسة الأدب الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، طبع سنة ١٩٨٠م.

١٤ ـ حنّا الفاخورى، الجامع فى تاريخ الأدب العربى، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثانية، المجلد الثانى، سنة ١٩٩٥م.

١٥ ـ رشيد العبيدى، الأدب ومذاهب النقد فيه، مطبعة التفيض، بغداد، الطبعة الأولى، سنة (١٣٧٣هـ ـ ١٩٥٤م).

١٦ ـ زكى مبارك، الموازنة بين الشعراء، أبحاث فى أصول النقد وأسرار البيان، مطبعة المقتطف والمقطم، مصر، الطبعة الأولى.

١٧ ـ الزوزنى (أبو عبد الله الحسين بن أحمد)، شرح المعلقات السبع، دار الفكر، بيروت، طبع سنة (١٤٢٠هـ ـ ٢٠٠٠م).

١٨ ـ سيد قطب، النقد الأدبى، أصوله ومناهجه، دار الشروق، الطبعة السادسة، سنة (١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م).

١٩ ـ شوقى ضيف، فى النقد الأدبى، دار المعارف، مصر، الطبعة السادسة.

٢٠ ـ طه حسين، تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٤م.

٢١ ـ طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر،طبع سنة ١٩٦٨م، الجزء الثالث.

٢٢ ـ طه حسين، خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٦٣م.

٢٣ ـ طه مصطفى أبوكريشة، أصول النقد الأدبى، الشركة المصرية العالمية للنشر" لونجمان"، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م.
٢٤ ـ عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، المكتبة العصرية، بيروت.
٢٥ ـ عبد السلام الشاذلى، الأسس النظرية فى مناهج البحث الأدبى العربى الحديث، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٩م.
٢٦ ـ عبد القاهرالجرجانى، دلائل الإعجاز، تعليق: محمد رشيد رضا، دارالمعرفة، بيروت، الطبعة الثالثة، سنة (١٤٢٢ هـ ـ ٢٠٠١ م).
٢٧ ـ عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧٠م ـ ١٩٣٧م)، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية.
٢٨ ـ عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية،سنة (١٣٩٠هـ ـ ١٩٧٠م).
٢٩ ـ على شلش، فى عالم الشعر، دار المعارف، مصر.
٣٠ ـ على محمود طه، الملاح التائه، دار العودة، بيروت، طبع سنة ١٩٧٢م.
٣١ ـ عمر الدسوقى، فى الأدب الحديث، دار الفكر العربى، الطبعة السابعة، سنة ١٩٩٤م.
٣٢ ـ عمر الدسوقى، محمود سامى البارودى، دار المعارف المصرية.
٣٣ ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتب العلمية، بيروت.
٣٤ ـ محمد أبو موسى، التصوير البيانى، دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة،مصر، الطبعة الثالثة، سنة (١٤١٣هـ ـ ١٩٩٣م).
٣٥ ـ محمد خليفة التونسى، فصول من النقد عند العقاد، مكتبة الخانجى، مصر.
٣٦ ـ محمد رجب البيومى، مصطفى صادق الرافعى فارس القلم تحت راية القرآن، دار القلم، دمشق، الطبعة الأولى، سنة (١٤١٧هـ– ١٩٩٧م).

٣٧ ـ محمد زكى العشماوى، دراسات فى النقد الأدبى المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، طبع سنة (١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م).

٣٨ ـ محمد زكى العشماوى، قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، طبع سنة (١٤٠٤ هـ ـ ١٩٨٤م).

٣٩ ـ محمد سعيد العريان، حياة الرافعى،مطبعة الاستقامة، الطبعة الثالثة، سنة (١٣٧٥هـ- ١٩٥٥م).

٤٠ ـ محمد شفيق شيّا، فى الأدب الفلسفى، مؤسسة نوفل، بيروت، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٦م.

٤١ ـ محمد الصغير بنانى، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال " البيان والتبيين "،ديوان المطبوعات الجامعية، طبع سنة ١٩٩٤م.

٤٢ ـ محمد ضيف الله، نثر مصطفى صادق الرافعى، دار ومكتبة الشركة الجزائرية.

٤٣ ـ محمد عبد المنعم خفاجى، قصة الأدب فى مصر، المطبعة المنيرية بالأزهر، الطبعة الأولى، سنة (١٣٧٥ هـ ـ ١٩٥٦م) الجزء الثالث والجزء الخامس.

٤٤ ـ محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار الثقافة، بيروت، سنة ١٩٧٣م.

٤٥ ـ محمد كامل الخطيب، نظرية النقد(تحرير وتقديم)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٢م، القسم الأول.

٤٦ ـ محمد الكتانى، الصراع بين القديم والجديد فى الأدب العربى الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة (١٤٠٣هـ ١٩٨٢م)، الجزء الأول والجزء الثانى.

٤٧ ـ محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، سنة (١٣٩٢هـ ـ ١٩٧٢م)، الجزء الثانى.

٤٨ ـ محمد مصطفى هدّارة، بحوث فى الأدب العربى الحديث، دار النهضة العربية ، بيروت ، طبع سنة ١٩٩٤م.

٤٩ ـ مصطفى البدرى، أغاريد الرافعى، دار الحرية للطباعة، بغداد، طبع سنة ١٩٨٠م.

٥٠ ـ مصطفى الجوزو، مصطفى صادق الرافعى رائد الرمزية العربية المطلة على السوريالية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، سنة (١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م).

٥١ ـ مصطفى الشكعة، مصطفى صادق الرافعى كاتبا عربيًا ومفكرًا إسلاميًا، جامعة بيروت العربية،طبع سنة ١٩٧٠م.

٥٢ ـ مصطفى صادق الرافعى، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربى، بيروت، الطبعة الثامنة.

٥٣ ـ مصطفى صادق الرافعى، أوراق الورد، دار الكتاب العربى، بيروت، طبع سنة (١٤٢١هـ ـ ٢٠٠٠م).

٥٤ ـ مصطفى صادق الرافعى، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربى، بيروت، الطبعة الرابعة، سنة (١٣٩٤ هـ ـ ١٩٧٤م)، الجزء الأول والجزء الثالث.

٥٥ ـ مصطفى صادق الرافعى، تحت راية القرآن، دار الكتاب العربى، بيروت، الطبعة الثامنة، سنة ١٩٨٣م.

٥٦ ـ مصطفى صادق الرافعى، حديث القمر، المكتبة العصرية، بيروت، راجعه واعتنى به: درويش الجويدى، طبع سنة (١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠١م).

٥٧ ـ مصطفى صادق الرافعى، ديوان الرافعى، حققه وعلق عليه: أسامة محمد السيّد، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، سنة (١٤١٤هـ ـ ١٩٩٣م)، الجزء الأول والجزء الثانى.

٥٨ ـ مصطفى صادق الرافعى، رسائل الرافعى، جمع وترتيب: محمود أبى ريّة، دار إحياء الكتب العربية، طبع سنة (١٣٦٩هـ ـ ١٩٥٠ م).

٥٩ ـ مصطفى صادق الرافعى، على السفود، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، سنة (١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠١م).

٦٠ ـ مصطفى صادق الرافعى، كتاب المساكين، دار الكتاب العربى، بيروت، الطبعة العاشرة، سنة (١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م)

٦١ ـ مصطفى صادق الرافعى، "وحى القلم "، دار الكتاب العربى، بيروت، الطبعة الثامنة، الجزء الثالث والجزء الأول.

٦٢ ـ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت.

٦٣ ـ يوسف حسين بكار، بناء القصيدة فى النقد العربى القديم فى ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، سنة (١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م).

٦٤ ـ يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، مصر، الطبعة السابعة.

المجلات والدوريات:

١ ـ مجلة " الثقافة العربية "، العدد ٠٧ ، سنة ١٩٨٩م.

٢ ـ مجلة " فصول "، المجلّد السادس عشر، العدد الأول، سنة ١٩٩٧م.

٣ ـ مجلة " الفيصل "، العدد ١٠٥، نوفمبر (١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٥م).

الفهـرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب